دار البشير

ALBULBUL ALMAGHDOR

البلبل المغدور



د. خالد فهمي

DR KHALED FAHMY

البلبل المغدور

دراسات أدبية ونقدية في الشعرية المنتمية المعاصرة

أ.د. خالد فهمي

كلية الآداب جامعة المنوفية

اسم الكتاب: البلبل المغدور
التأليف: أ.د. خالد فهمي
موضوع الكتاب: دراسة نقدية
عدد الصفحات: 328
عدد الملازم: 20.5 ملزمة
مقاس الكتاب: 17 x 24
عدد الطبعات: الطبعة الأولى
رقم الإيداع: 26605 / 2016
الترقيم الدولي: 8 -298 - 278 -977 -978

١٤٣٨هـ
٢٠١٧م

التوزيع والنشر

دار البشير للثقافة والعلوم

darelbasheerealla@gmail.com
darelbasheer@hotmail.com
www.darelbasheer.com

01012355714 - 01152806533

بسم الله الرحمن الرحيم

فاتحة كل خير وتمام كل نعمة

الإهداء

إليهم جميعًا؛

فبهم عرفت جزءًا من الطريق!

المقدمة

اللهم لك خشع سمعي وبصري ودمي ولحمي وعظمي وعصبي وما استقلت به قدمي لله رب العالمين، (تحفة الذاكرين بعدة الحصن الحصين من كلام سيد المرسلين للشوكاني مكتبة المتنبي القاهرة ، بلا تاريخ) وبعد،

فإني ساعة شرعت أكتب هذه المقدمة عاد بي الزمان إلى نحو خمس وعشرين سنة كاملة، يوم أرسل إليّ شيخي العلامة رمضان عبد التواب (ت ٢٠٠١م)- رضي الله عنه، ورحمه وأسبغ عليه نعمه-، وقال لي: انتهى زمان التمهيد للطلب الحقيقي، وكان ذلك يوم تخرجي من الجامعة، ثم قال: إنني أرى فيك لسانًا يمكن أن يخلفني في علم العربية بخير، وقد كنت قريبًا من نفسه، يعاملني معاملة ولده، فأخبرته أن بي هوًى لدراسة الأدب والنقد، فقال: لا.

واتجهت إلى دراسة اللسانيات، وأنجزت فيها بعض ما أراه دلائل التوفيق الإلهي لشخصي الضعيف.

ولكنني رأيت نفرًا كريمًا من أدباء الحركة الإسلامية الذين ضحَّوا في سبيل إذاعة تصوراتها عن الحياة والوجود، ووجدت من بلائهم، وصبرهم، ومقاومتهم؛ أشكالَ الإقصاء من كل ما عداهم من أصحاب التوجهات والأفكار والأيديولوجيات لهم من دون أن ينال ذلك من عزيمتهم؛ روحًا إيجابية تستمتع بنصرة دينها وهويتها وانتمائها.

لقد نما بداخلي بسبب من جهاد هؤلاء الأدباء مفهومُ الشعريةِ المنتمية، ورحت أذيع نبأه في كثير من المنتديات، التي تفضلوا بدعوتي متحدثًا فيها عن منجزهم الأدبي عمومًا والشعري بوجه خاص.

لقد غشيت بفضلهم كثيرًا جدًّا من المؤسسات الثقافية، واحتفوا بكثير مما أقوله في نقدهم، وتشهد كثير من قاعات هذه المؤسسات على ما أقول، وما زلت أذكر منتديات رابطة الأدب الإسلامي بالقاهرة، وشعبة شعر الفصحى باتحاد كتاب مصر بالزمالك، وندوة جريدة آفاق عربية، وندوة دوحة الأدب بنقابة المهن العلمية، وندوة رابطة أدباء الحرية، ونادي أدب قصر ثقافة المصرية، ونادي أدب قصر ثقافة الريحاني، ونادي أدب بيت ثقافة المرج، ومنتدى الدهشان بمنشأة بخاتي بالمنوفية، وغيرها من المنتديات.

إن هذا الكتاب الذي يحمل عنوان: (**البلبل المغدور.. دراسات أدبية ونقدية في الشعرية المنتمية المعاصرة**)؛ هو ثمرة إبداع جيل كامل من الشعراء الذين رابطوا، وجاهدوا في سبيل الانتصار للانتماء الأصيل لهوية هذه الأمة.

وقد جاء هذا الكتاب في ثلاثة أبواب، كما يلي:

أولًا: الشعرية المنتمية.. ظواهر وتجليات، وضم أربعَ دراسات تنظيرية وتطبيقية لملامح هذه الشعرية المنتمية، وحدودها.

ثانيًا: حراسة الانتماء في تحليل المنجز الشعري لأبرز الشعراء المنتمين في مصر، وضم خمسَ دراسات ترومُ تحليل المنجز الشعر لأكثر الشعراء المنتمين إنتاجًا في العصر الراهن، وهي دليل على بقاء الفكرة حيّة في إبداع جيل كامل من شعراء الحركة الإسلامية في مصر على وجه التعيين، وهذه البحوث قرأت منجز هؤلاء الشعراء جميعًا، واجتهدت في استخراج خصائصه.

ثالثًا: ثقوب الضوء.. دراسات تحليلية لطائفة من الدواوين الشعرية المعاصرة، وفيه تحليل لطائفة من دواوين الشعر المعاصر، استهدفت من طرق مختلفة تأكيدَ قيم الانتماء في المعالجات الشعرية المتنوعة.

والحقيقة، أنني بما انتقيته من دراسات كثيرة أنجزتها على امتداد نحو عقد كامل من الزمان؛ مدين لهؤلاء المبدعين الذين حققوا للقارئ المعاصر المنتمي ما به استمتاعه، وحراسة وجدانه، ودعم نفسيته، وصيانة وعيه، وأعادوا لكثير من الألفاظ والتراكيب والرموز كثيرًا من الحيوية، واستحيَوْا كثيرًا من المعاني والقيم والصور، وإني ليسعدني أن أشكر نفرًا كريمًا من أصدقائي الذين دفعوني إلى هذا الكتاب، وأخص منهم أخي الشاعر الأستاذ/ زكي خلفه، وأخي الشاعر الأستاذ/ عبد القادر أمين، وأخي الناشر النابه/ علاء عبد الخالق، مدير دار البشير، فلهم مني خالص التقدير والمحبة.

خالد فهمي

الفهرس

الباب الثالث: ثقوب الضوء

الباب الأول
الشعرية المنتمية.. ظواهر وتجليات

الفصل الأول

البلبل المغدور

أدب الحركة الإسلامية في مصر
بين التجاهل والتحامل

ليس جديدًا وصف نوع من الأدب بالإسلامي؛ فقد عرف النقد العربي منذ فترة موغلة في القدم، وصف طائفة من الشعراء بالإسلاميين. صحيحٌ أنه كان وصفًا طبقيًّا، وقع من النقاد والعلماء قديما لأغراض متعددة، لكن المهم هو أنه أطلق وفي بعض مسوغات هذا الإطلاق اعتبار فني نقدي.

وهذه المقالة، تسعى إلى فحص الموقف المعاصر من أدب الحركة الإسلامية المعاصرة، الدائر بين التجاهل أو الإهمال أو الإغضاء، أو التنكر من جانب، والتحامل أو القسوة النقدية والتأريخية إن صح استعمال هذا التعبير من جانب آخر، ومن المهم جدًّا تقرير أن المفهوم من الحركة الإسلامية في هذه الورقة وفي غيرها يتوجه إلى الإخوان المسلمين تعيينًا؛ لاعتبارات خاصة، هي:

أولًا: قدم حركة الإخوان المسلمين التي افتتحت حركتها على أرض الواقع ابتداءً من سنة ١٩٢٨م.

ثانيًا: تقدير الشعر في أدبيات هذه الحركة، فقد ظهر تقديرها للشعر، وبدا قويًّا وموجّهًا، دعمه أن المؤسس الشهيد حسن البنا قد تعاطى في بعض المناسبات نظمَ الشعر.

ثالثًا: الموقف الفكري للإخوان المسلمين، بما هي جماعة ترعى مفهوم الشمول في حركتها بالفكرة الإسلامية، وهو الموقف الذي بالضرورة يأخذ في الاعتبار الفنونَ القولية، وفي مقدمتها الشعر؛ بما هو وسيلة دعوية على أقل تقدير.

رابعًا: انخرط عدد كبير من الشعراء بحكم التكوين الثقافي والتعليمي في جسم حركة الإخوان المسلمين بدءًا بالشهيد حسن البنا، مرورًا بعدد وافر آخر ممن انضموا إلى هذه الجماعة من أمثال: حسن الباقوري، وسيد قطب، وغيرهما.

ومن هنا، فإن هذه المسوغات الأربعة حملت المقالة على أن تسوّي بين الحركة الإسلامية والإخوان المسلمين، وترى في التعبيرين شيئًا واحدًا على الأقل في هذا المقام النقدي.

وتطمح هذه المقالة إلى معالجة غايتها من خلال المطالب التالية:

١/ أدب الحركة الإسلامية: مقال في خطاب المراحل.

٢/ أدب الحركة الإسلامية: مقال في الأجناس والأغراض.

٣/ أدب الحركة الإسلامية: مقال في مصادر التأريخ.

٤/ أدب الحركة الإسلامية: نحو فحص الآثار السلبية الناتجة عن التجاهل والتحامل.

والمقالة تقدّر أن ثمة صعوبات جمّة تحيط بدراسة أدب الحركة الإسلامية لاعتبارات كثيرة جدًّا، لكن استمرار الصمت يؤذن بإبادة مرحلة تأريخية غاية في الأهمية من تاريخ صراع الفكرة الإسلامية في العصر الحديث من أجل الوجود ومن أجل أداء وظيفتها في الحياة.

وستعتمد هذه الورقة على عدد من المصادر الموسوعية التي عنيت برصد المبدعين من الأدباء والشعراء والقصاصين والروائيين وكُتّاب المسرحية، ذلك أنه وجد في التصنيف المعاصر كتابات مرجعية صنعت قوائم للأدباء المعاصرين تمهيدًا للإفادة منها في الدرس العلمي بتوجهاته المختلفة.

وفي هذا السياق، تظهر الأعمال التالية، وقد حملت أهمية خاصة:

أولًا: قاموس الأدب العربي الحديث، الذي حرره الدكتور حمدي السكوت، طبعة دار الشروق، القاهرة سنة ٢٠٠٧م.

ثانيًا: معجم البابطين لشعراء العربية المعاصرين، طبعة الكويت، سنة ١٩٩٥م.

ثالثًا: موسوعة الشعر العربي الحديث والمعاصر، للدكتور يوسف نوفل، طبعة مؤسسة المختار، القاهرة، سنة ٢٠٠٥م.

رابعًا: التاريخ الأدبي للإخوان المسلمين، للدكتور جابر قميحة، ضمن (في رحاب الإخوان والدعوة) ص٤٤٥-٧٦٨ طبعة مركز الإعلام العربي، بتقديم المستشار عبد الله عقيل، القاهرة سنة ١٤٣٢هـ=٢٠١١م.

وقبل البدء في بيان مطالب هذه الورقة، نرى من المهم التوقف أمام مظاهر التجاهل والتحامل التي تجلت في التعامل مع أدباء الإخوان المسلمين.

كان التجاهل هو الملمح الأبرز في التعامل مع أدب الحركة الإسلامية المعاصرة في مصر، وقد تجلّت مظاهر هذا التجاهل فيما يلي:

أولًا: عدم تمثيل أصواتهم في برامج التعليم في مقررات النصوص والقراءة.

ثانيًا: حرمانهم من الدراسة الأكاديمية في أقسام اللغة العربية وآدابها، ومعاهد الفنون المسرحية وغيرها، فضلًا عما دون ذلك من عدم المتابعة لأخبارهم الأدبية.

ثالثًا: حرمانهم من جوائز الدولة بدرجاتها المختلفة التشجيعية والتقديرية وما فوقها، فضلًا عن حرمانهم من النشر في السلاسل الإبداعية التي تصدرها المؤسسات الأدبية المختلفة.

رابعًا: حرمانهم من التمثيل في المؤسسات الثقافية المختلفة، ولاسيما في لجان الشعر والقصة بالمجلس الأعلى للثقافة.

خامسًا: التعنت في قبول عضوياتهم العاملة في الاتحادات الأدبية.

سادسًا: تهميش وجودهم في الصالونات والتجمعات والأندية الأدبية المختلفة.

أما مظاهر التحامل، فتتجلى في:

أولًا: اتهام أصواتهم بمخاصمة الأصول الفنية للأجناس الأدبية، والتورط في الخطابية، والمباشرة.

ثانيًا: السخرية المستمرة من نتاجهم بشكل عام من دون فحص نقدي، أو درس أكاديمي.

ثالثًا: التعالي النقدي مع إنتاجهم الإبداعي المتنوع والدخول إليه بعاطفة مناوئة تهدر قيمته الفنية، مع توافر أصوات إبداعية متميزة.

رابعًا: إظهار الحركة الإبداعية الإسلامية بمظهر الفقر، وحصر المتابعة النقدية في صوت واحد أو اثنين فقط، وهو ماجعلهم لا يقفون إلا أمام جابر قميحة ووحيد الدهشان.

١/ أدب الحركة الإسلامية: مقال في خطاب المراحل:

يشيع في الأوساط الأدبية العلمية نوعُ تنكرٍ لمناهج تأريخ الأدب وفق المراحل الزمنية، والدول السياسية، أو العصورِ السياسية، وعلى الرغم من الاعتراف بصحة هذا التنكر إجمالًا، فإن ثمة ركونٍ إلى الاعتراف كذلك بأن له ميزات منها على ما تقرره الدكتورة إلهام المفتي في مقالتها (من إشكاليات المنهج في تأريخ الأدب العربي: الشعر العباسي نموذجًا، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ع ٨١ شتاء ٢٠٠٣م ص١٠٠):

١- اعتبار التاريخ في مظاهره السياسية والاجتماعية والاقتصادية هو الظرف الموضوعي الذي ينتج الأدب، ومن ثم كان هو الحافز إليه، والمحدد لمساره، والمرجعية المعتمدة لتفسيره، وما يطرأ عليه من تطور.

٢- اعتباره الأدب- لذلك- مرآة تعكس صورة العصر: وليس للأدب أن يقول ما لا يرخص له به التاريخ.

٣- النظر إلى النتاج الأدبي على أنه صورة صادقة لمبدعه، والسيرة الذاتية للمبدع تقوم من تفسير النتاج الفردي مقام التاريخ من تفسير النتاج الأدبي للعصر.

٤- إعلاء شأن المعالجات المضمونية على حساب الخصائص الأدبية للنص «وهذا الذي نقلناه يكاد ينطبق على أدب الحركة الإسلامية في كثير من مراحلها الزمنية المعاصرة في مصر لاعتبارات واقعية محددة.

وفحص المصادر الأربعة التي اعتمدتها هذه المقالة تؤدي إلى تقسيم زمني يمكن أن يعلن في خمس مراحل على وجه التعيين، هي كما يلي:

أولًا: مرحلة الإرهاص والتمهيد، وهي المرحلة الممتدة فيما قبل سنة ١٩٢٨م، التي يؤرخ لها بظهور جماعة الإخوان المسلمين على مسرح الحياة المصرية المعاصرة.

وربما كان كافيًا في هذه المرحلة أن نتوقف عند ملمحين تاريخيَّين كانا بمثابة قناة التغذية للمراحل الزمنية التالية، هما:

أ- المرحلة التراثية:

ولعل أزهى فتراتها هي فترة العصر النبوي الذي شهد التحامًا قويًّا بين الشعر والحركة للفكرة الإسلامية على محوري: الدعوة والجهاد.

إن السنة النبوية تحتفظ لنا بعدد لا بأس به من الاعتماد على الشعر في مساندة الفكرة الإسلامية دعويًّا وحركيًّا، نذكر منها (المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوية، لفنسنك اليدن سنة١٩٦٩م) (٧/ ٦٨):

- «إنه (أي حسان بن ثابت رضي الله عنه) كان ينافح أو يهاجي عن رسول الله صلى الله عليه وسلم»

- «اهج المشركين، اهجهم [أو هاجهم] فإن جبريل، روح القدس معك»

- «اهجوا بالشعر؛ فإن المؤمن يجاهد بنفسه»

- «اهجوا قريشًا؛ فإنه أشد عليها من رشق النَّبل»

كما أن معاجم العبارات النقدية والأدبية في التراث العربي احتفظت لنا بما يصرح باستثمار الشعر في خدمة الدعوة والحركة الإسلامية في هذا العصر الأزهر، فقد جاء في (كشاف العبارات النقدية والأدبية في التراث العربي، للدكتور محمود الربداوي، مركز الملك فيصل، الرياض سنة١٤٢٠هـ= سنة١٩٩٩م ص١٤٠،١٠٠):

- عبارة ١٠٨/ اللهم أيده بروح القدس، يقول الكشاف:»عبارة من كلام النبوة قالها الرسول يعزر فيها موقف حسان **ونضاله بالشعر في مواجهة المشركين**.

- عبارة ١٨٠/ اهجهم وجبريل معك، يقول الكشاف:»عبارة من كلام النبوة خاطب بها حسان بن ثابت»

وهذه النصوص، كانت ذات حضور طاغ في تربية أجيال شعراء حركة الإخوان المسلمين حتى اليوم.

٢- المرحلة الحديثة:

وأقصد بها المجموع الشعري المنتمي للمعاني الإسلامية التي سبقت تأسيس حركة الإخوان المسلمين، وتحفل مدرسة الإحياء بأسماء عدد وافر من الشعراء الذين تبنوا قضايا إسلامية في قصائدهم، وفيما يلي أمثلة لأسماء بعض منهم:

- أحمد شوقي ١٨٦٨-١٩٣٢م .
- حافظ إبراهيم ١٨٧٢-١٩٣٢م.
- حسن توفيق العدل ١٨٦٨-١٩٠٤م.
- الشيخ حسن العطار ١٧٧٦-١٨٣٤م.
- حفني ناصف ١٨١٥-١٩١٩م.
- رفاعة رافع الطهطاوى ١٨٠١-١٨٧٣م.
- سيد بن علي المرصفي ١٨٥١-١٩٣١م.
- عائشة الباعونية.
- عائشة التيمورية.
- عبد الرحمن قراعة ١٨٦٣-١٩٣٩م.
- عبد العزيز جاويش ١٨٧٦-١٩٢٩م.
- عبدالله الشبرواي ١٦٨٠- ١٧٥٨م.
- عبد الله النديم ١٨٤٥- ١٨٩٦م.
- محب الدين الخطيب.
- محمود خطاب السبكي.

- محمود سامى البارودي ١٨٣٨-١٩٠٤م.
- مصطفى صادق الرافعي ١٨٨٠-١٩٣٧م.

ومن مجموع أعمال هاتين المرحلتين، تكوَّن الزاد الفني والموضوعي للجيل المؤسس من أبناء الإخوان المسلمين، والأجيال التي تلته.

ثانيًا: مرحلة التكوين والتأسيس:

وهي المرحلة التي تمتد من سنة ١٩٢٨م إلى ١٩٦٥م (وإن كان بالإمكان أن تنقسم قسمين تنتهي أولاهما باستشهاد الإمام حسن البنا ١٩٤٩م، وتنتهي أخراهما سنة١٩٦٥م):

ويرصد الدكتور جابر قميحة عددًا من شعراء الإخوان يمكن باعتبار تعاطيهم الشعر في هذه المرحلة من رموزها، يبلغ بهم نحوًا من مئة شاعر.

وسنذكر اعتمادًا على موسوعة الشعر العربي الحديث والمعاصر عددًا منهم، ممن توفي قبل ١٩٦٦م مضمومًا إليهم من نظم شعرًا في هذه المدة الزمنية اعتمادًا على جابر قميحة.

- إبراهيم عبد الفتاح (له شعر ١٩٣٤م).
- إبراهيم أفندي مأمون (له شعر ١٩٣٨م).
- أبو الوفا رمزي نظيم (له شعر ١٩٣٨م) .
- السيد عثمان المراغي (له شعر سنة١٩٣٩م) .
- عبد الكريم بهلول (له شعر ١٩٣٨م) .
- أحمد حسن الباقوري (له شعر ١٩٣٩م).
- أحمد محرم، توفي سنة ١٩٤٥م .
- بركة محمد (له شعر ١٩٤٠م) .

- محمد فتحي هراس (له شعر ١٩٤٠م).
- جلال أحمد عنبر.
- حلمي الحوت (له شعر ١٩٤٤م) .
- حمودة غرابة.
- صابر علي رمضان (له شعر١٩٤٤م).
- حسن الزيني.
- محمود محمد عبد الكريم العربي (له شعر١٩٤٥م).
- السيد محمد أحمد الفقي (له شعر١٩٤٥م).
- سعد أحمد دعبيس (له شعر**١٩٤٥م**).
- إبراهيم حسن بلال (له شعر١٩٤٥م).
- عطية محمد الصياد (له شعر١٩٤٥م).
- محمد طلبة سعداوي (له شعر١٩٤٨م).

ومن الممكن أن نضم إلى هذه القائمة (ما بين قوسين مشكوك في انتمائه إلى الإخوان):

- سيد قطب، توفي ١٩٦٦م.
- هاشم الرفاعي، توفي ١٩٥٩م.
- عبد الرحمن البنا، توفي سنة ١٩٥٥م.
- عبد الرحمن البرقوقي، توفي ١٩٤٤م.
- عبد الرحمن الساعاتي.
- الشيخ عبد الرحمن قراعة، توفي ١٩٣٩م.

- عبد العزيز مصلوح.
- عبد الغفار عبد العزيز الدلاش، ولد ١٩٢٩م.
- عبد المتعال الصعيدي.
- عبد المنعم فارس.
- علي أحمد باكثير، توفي ١٩٦٩م.
- عمر مصطفى نصير.
- علي الجارم، توفي سنة١٩٤٩م.
- محب الدين الخطيب.
- محمد فريد عبد الخالق.
- محمد السندس.
- (محمود محمد شاكر).
- محمد المنصور.
- محيي الدين عطية.
- (محمد وجدي شبانة).
- نجيب الكيلاني.
- يحيى الرخاوي.
- يوسف القرضاوي.

ويظهر تفاوت في معلومات وفيات عدد من شعراء هذه المرحلة بسبب من التجاهل لتاريخ هؤلاء المبدعين، وهو ما أثر في اختلاف المعايير التي حكمت ضمهم إلى هذه المرحلة، وإن ظهر معياران هما:

أ- ظهور نتاج شعري وأدبي مؤرخ في هذه المدة.

ب- معرفة وفيات من توفي منهم في هذه المدة.

ثالثًا: مرحلة الانكماش، وتمتد من سنة١٩٦٦م-١٩٧٥م:

وهي المدة التي شهدت واحدة من أقسى المحن التي تعرض لها الإخوان المسلمون؛ حيث غُيِّب مجموع كبير من الإخوان المسلمين في السجون والمعتقلات.

رابعًا: مرحلة العودة والانطلاق، وتمتد من ١٩٧٦-١٩٩٩م:

وقد توقفنا عند هذه السنة؛ لأنه باتساع مشاركة الإخوان المسلمين في الانتخابات البرلمانية المصرية، وظهور مصادر نشر خاصة بهم، وإن تكن محدودة، وتنامى الاعتماد على الأصوات الشعرية والأدبية الإخوانية في دعم المشاركة السياسية- عادت كثيرًا من الأصوات التي غُيبت في المرحلة السابقة إلى الظهور والكتابة، وقد انضم إليها عدد كبير من جيل الشباب، ممن سيمثلون عصب المرحلة التالية:

ومن أمثلة الأصوات الشعرية التي عاودت الظهور والانطلاق:

ما بين قوسين مشكوك في انتمائه للإخوان المسلمين:

- (أحمد هيكل).
- إسماعيل صادق العدوي.
- جابر قميحة.
- حسان حتحوت.
- (حسن أبو الغيط).
- حسن دوح.

- حسين مجيب المصري.
- حمدى والي.
- سعد مصلوح.
- (سعيد شوارب).
- (عائشة عبد الرحمن).
- عبد الحسيب الخناني.
- عبد الرازق السنهوري.
- عبد العزيز مصلوح.
- عبد الغفار عفيفي الدلاش.
- عبد اللطيف عامر.
- عبد المتعال الصعيدي.
- (عبد المنعم عواد يوسف)
- عبده أحمد زايد.
- (عبد الوهاب المسيري)
- عصام الغزالي.
- علي أحمد باكثير، توفي سنة ١٩٦٩م
- (محمد رجب البيومي)
- (محمد عبد الغني حسن)
- محمد فريد عبد الخالق.
- (محمد كمال الدين إمام)

- (محمد وجدي شبانة).
- (محمد يونس)
- محيي الدين عطية محمد.
- وحيد حامد الدهشان.
- يحيى الرخاوي.

خامسًا: مرحلة التنامي وبدايات الازدهار، وتمتد من سنة ٢٠٠٠م إلى الآن:

وقد ظهرت في هذه المرحلة مجموعة من أسماء المرحلة السابقة، وتصدروا روادًا للجيل الجديد من أدباء الإخوان، فجاء في مقدمة هذه المرحلة:

- جابر قميحة.
- علية الجعار.
- وحيد حامد الدهشان.

ونلمح في هذا الجيل، مجموعة مهمة من الأسماء من مثل:

يوسف أبو القاسم الشريف/ ياسر أنور/ عبد القادر أمين/ عبد الناصر الجوهري/ خالد جودة/ ناصر صلاح/ عبد الله الشوربجي/ خالد الطبلاوي/ عصام الشرقاوي/ أحمد حجازي/ أحمد حسن محمد/ هيثم زهدي/ عصام عبد الحميد/ حمدي والي/ صابر عبد الدايم/ (عبدالرحمن يوسف القرضاوي)/ محبوبة هارون/ خالد إبراهيم / منير عبد الغني حمودة/ عبد الله عبد الباقي/ أحمد محمد والي/ أمين عبده/ أحمد عبد الجواد/ عبد الرزاق حسين/ محمد صيام/ منتصر ثروت/ محمد جودة/ بسيم عبد العظيم/ وعبد الله رمضان.

ربما اختلف القارئ مع ما تطرحه هذه المقالة من تقسيمها المراحل الخمسة السابقة، لكن ثمة اتفاقًا على مجموعة من العلامات التي تتبدى من خلف هذا التقسيم نجملها فيما يلي:

١- أن التداخل فيما بينها يبدو أمرًا طبيعيًّا، لاعتبارات متنوعة معروفة في أدبيات التأريخ الأدبي وفق العصور السياسية.

٢- أن الظروف الضاغطة، والمضيقة التي عانت منها الحركة الإسلامية كانت سببًا مباشرًا في كثير من هذا الغيم الذي يحيط بهذه المراحل، وبمن تضمه من أسماء الأدباء والشعراء.

٢/ أدب الحركة الإسلامية: مقال في الأجناس والأغراض:

من جهة ثانية، فإن أدب الإخوان المسلمين توزع على مساحات ممتدة من خريطة الإبداع المتوالي، ضمت الأجناس الأدبية التالية:

أولًا: الشعر:

وقد غلب على المراحل الأربعة الأولى- بلا شك- تقدير ظاهر للقصيدة التقليدية؛ لأسباب ظاهرة بحكم التكوين الثقافي، وبحكم تأثير مرحلة الإرهاص، وبحكم النماذج الذهنية المهيمنة.

ثم بدأ يظهر إبداع شعري يتبنى القصيدة الحرة، أو شعر التفعيلة بدا نادرًا مع جيل الانطلاق والعودة، ثم أخذ في التنامي مع جيل بدايات الازدهار، وتميزت قصائد التفعيلة لشعراء مرموقين في الحركة من أمثال: جابر قميحة، ياسر أنور، وهيثم زهدي، وغيرهم.

ثانيًا: الزجل:

وقد فشا الإبداع وفق هذا الجنس الأدبي لاعتبارات كثيرة جدًّا يأتي في مقدمتها:

١- عبور حاجز العربية الفصحى.

٢- استجابة لمطالب الجماهيرية، بما أن الجماعة مشغولة بالدعوي والسياسي، والزجل وسيلة عبقرية للتواصل مع الجماهير بمطالب فنية وجمالية.

ثالثًا: القصة والرواية:

وقد عرفت الجماعة أصواتًا أدبية مميزة في هذا المجال يتقدمها بلا شك نجيب الكيلاني، ويأتي بعده بمسافات أسماء مهمة أيضًا من مثل عصام عبد الحميد، وعبد الله عبد الباقي.

رابعًا: المسرحية:

عرف تاريخ الإخوان المسلمون المسرحية لاعتبارات تربوية وتعليمية وفنية، وقد ظهرت المسرحية بما هي فن أدبي معاصر في فترة مبكرة من تاريخ الإخوان، إذ كتب عبد الرحمن البنا عددًا كبيرًا من المسرحيات، من مثل: أبطال المنصورية/ وصلاح الدين الأيوبي/ وغزوة بدر/ الهجرة، وكتب آخرون المسرح من مثل: أحمد موسى عفيفي/ ويوسف المحجوب/ وعلى سرور/ وإبراهيم عبد الفتاح.

وظهر في الجيل الحالي أسماء مبشرة في مجال إبداع المسرحية، من مثل: جابر قميحة/ وخالد إبراهيم/ وزكى خلفة، وغيرهم.

خامسًا: الخاطرة:

ويبدو على السطح إرهاصات تشي بظهور جنس أدبي جديد يحتاج إلى صبر في المتابعة النقدية، يسمّى في أدبيات الجماعة باسم الخاطرة، وهو جنس أدبي نثري يعد تطويرًا للمنجز النثري الذي ظهر في العصر الحديث، وتميز فيه جبران خليل جبران.

سادسًا: فن الأوبريت (أو الرواية الغنائية)

جاء منها عدد لعبد الباسط عبد الرحمن.

سابعًا: الأنشودة:

وقد تنامى عناية أدباء الإخوان بالأناشيد لاعتبارات متعددة، فظهر عندهم:

أ – أناشيد الجهاد.

ب– أناشيد الأطفال.

والحق يقتضي أن نقرر أن أدب الحركة الإسلامية عرف عددًا من الأغراض تركزت في الغالب حول الأغراض التالية:

أ– الغرض الديني الإسلامي بمعناه الاصطلاحي، ولاسيما ما يتعلق بالمنظومة الأخلاقية، باتجاهاتها المختلفة الذي يشتبك مع مطالب التحرر والوحدة العربية والجهاد.

ب– الغرض التربوي الذي يرعى مطالب الأخوة والترابط، الخ.

ج– الغرض الإنساني العام، بما يتناغم مع قيم الحب والجمال، الخ.

٣/ أدب الحركة الإسلامية: مصادر التأريخ:

لا شك أن ما تعرض له أدب الإخوان من تجاهل وتعتيم وإقصاء، كان له أثره في قلة الأوعية المحتفية به، وهو ما انعكس على صعوبة جمع هذا الأدب تمهيدًا للتأريخ له، ودراسته، وفحصه موضوعيًّا ونقديًّا.

ومع ذلك، فقد عرفت مجموعة من الصحف والمجلات كانت تهتم بنشر أدب الإخوان، يمكن أن تمثل نقطة مهمة في هذه السبيل، من أهمها:

أ – صحيفة الإخوان المسلمون. ب– صحيفة الأفكار.

ج– صحيفة التعارف. د– صحيفة الخلود.

هـ- صحيفة الدعوة. و- صحيفة الرسالة.

ز- صحيفة الشهاب. ح- صحيفة النذير.

وهي جميعًا صحف مصرية تمثل مصادر مهمة للتأريخ لأدب الإخوان المسلمين، ولاسيما في المراحل الأولى.

ويأتي بعدها في الأهمية والدرجة مجموعة أخرى من الصحف والمجلات المصرية، من مثل:

- مجلة الاعتصام.
- مجلة البيان(التي أسسها الرافعي).
- مجلة اللواء الإسلامي.
- مجلة الأزهر.

ثم ظهرت مجموعة قليلة من الصحف الإخوانية مثلت طفرة مهمة في تاريخ العناية بأدب الإخوان في الفترة الممتدة من سنة ٢٠٠٠م إلى اليوم، وهي:

- صحيفة آفاق عربية، في ظل إدارة الأستاذ/ بدر محمد بدر.
- صحيفة الأسرة العربية.
- سلسلة آفاق أدبية التي أسسها الشاعران: وحيد حامد الدهشان، وناصر صلاح.
- سلسلة قصيدة التي أسسها الشاعران: وحيد حامد الدهشان، وناصر صلاح.

وثمة مصادر لا تقل أهمية عما سبق ينبغي العناية بها على طريق جمع أدب الإخوان، نجملها فيما يلي:

أولًا: المقابلات الشخصية مع رموز الأدباء الإخوان، وتسجيلها.

ثانيًا: فحص السير الذاتية لفكر الإخوان وأدبائهم.

ثالثًا: معاجم الأدباء المعاصرين، مما ذكرت أمثلة لها في مفتتح هذا العمل.

رابعًا: المجاميع الشعرية والأدبية التي صدرت قديمًا في داخل الشعب والكتائب الإخوانية.

خامسًا: أدبيات التاريخ الموسعة للإخوان المسلمين.

٤/ أدب الحركة الإسلامية: نحو فحص الآثار السلبية الناتجة عن التجاهل والتحامل:

لا شك أن ثمة عوامل كثيرة تضافرت لتصيغ حالة مكثفة من التجاهل والتحامل مع الأصوات الإبداعية للإخوان المسلمين، نذكر منها إجمالًا:

أولًا: هيمنة التيار العلماني المتغرب على أوعية النشر الأدبي.

ثانيًا: هيمنة التيار العلماني المتغرب على الحركة الثقافية والنقدية والإعلامية بشكل عام.

ثالثًا: هيمنة التيار المتغرب على الأكاديميات المصرية، كان لها تأثيرها في توجيه النقد التطبيقي إلى الأصوات غير الإسلامية.

رابعًا: استمرار الانتصار للنموذج الغربي الذي رسخه الاحتلال الغربي في مصر، وهو ما ولد إقصاء مقصودًا أو غير مقصود لكل المنتمين للفكرة الإسلامية ثقافيًّا وإبداعيًّا، بسبب الانهزام النفسي أمام التقاليد الفنية الغربية، وأمام القضايا الموضوعية غير الإسلامية.

خامسًا: تنامي أجواء التضييق الأمني وتوحشه مع تعاقب الأنظمة الحاكمة في مصر، ولاسيما في الفترات التي تلت سنة ١٩٥٤م.

وقد أثمرت هذه الحالة من التجاهل والتحامل معًا عددًا من النتائج شديدة السوء على أدب الحركة الإسلامية، نذكر منها:

أولًا: عدم التعريف بأصوات الإخوان المسلمين الأدبية.

ثانيًا: ضياع تراث وافر لهؤلاء الأدباء والشعراء والقصاصين، والمسرحيين، بسبب من عدم إتاحة فرص النشر.

ثالثًا: إفقاد أدب حركة الإخوان المسلمين كثيرًا من محددات التطوير والتعميق، بسبب من عدم المتابعة النقدية، التي تتغيّا دراسة هذا المنجز الإبداعي، وفحصه نقديًّا، وتوجيهه وتقويمه.

رابعًا: حرمان الحركة الإبداعية المصرية والعربية من طاقات تعبيرية وفنية وموضوعية منتمية كان بإمكانها أن تخلق مذاهب فنية مصرية وعربية مائزة، بوحي من مرجعيتها الإسلامية الممتدة العريقة، وهو ما أثر بشكل جوهريٍّ سلبي فيما يلي من المحددات الفنية والجمالية:

أ- غياب رموز شخصية ومكانية تراثية دينية وتاريخية بسبب من مزاحمة رموز أخرى غربية يونانية ورومانية.

ب- سيادة حالة من حالات التشويش أصابت المعجم الشعري بسبب من الانتصار للأفكار الغربية المتدثرة بمعجم غير منتمٍ.

ج- تراجع الأنماط الموسيقية والإيقاعية بسبب من الانتصار للنماذج الغربية، والمتابع للحركة الأدبية التراثية يشهد ابتكارات مذهلة على المستويات الإيقاعية والموسيقية كانت إنتاجًا عربيًّا بامتياز.

د- حرمان نظرية الأدب في مصر من تعميق برامج الأنشودة، والأوبريت الإسلامي وأناشيد الأطفال بما هي أجناس أدبية تميز بها أدباء الإخوان المسلمون.

هـ- حرمان تاريخ الدراما المصرية من نماذج راقية كان بإمكانها أن تسهم في تطور المجتمع المصري تطورًا إيجابيًّا.

و- حرمان تاريخ الغناء المصري المعاصر من نماذج كان بإمكانها أن تطور عددًا من فنونه وأنماطه.

خامسًا:حرمان الحركة النقدية والأدبية من اتجاهات جديدة تخلق نماذج مصرية، أو تطور في بنية المدارس الوافدة.

وتشهد الساحة النقدية إسهامات جيدة عندما حدث اشتباك نقدي من بعض الأصوات الأدبية للإخوان، من مثل: ما ابتكره الدكتور علي عشري زايد من مفهوم الأدب الرسالي الذي صكَّه في متابعاته النقدية لشعر جابر قميحة.

إن التجاهل والتحامل اللذين قوبل بهما أدب الإخوان المسلمين والحركة الإسلامية خلقا منه بلبلًا مغدورًا به يجاهد في سبيل الإفلات من براثن الغدر الذي استمر عقودًا طويلة، وما يزال.

الفصل الثاني
الشعرية الخائنة
العلمانيون المصريون ينتصرون لبلاغة الزيف والعداوة!

(١) في مفهوم الشعرية الخائنة

يرجع تاريخ استعمال الكلمة في الانتصار للباطل، والتشويش على الحق إلى زمان قديم جدًّا، و لا يخطئ أحد في تلمس آثاره في المرجعيات الثقافية واللغوية المختلفة؛ فقد عرفه الدارسون في تقاليد الفلسفة اليونانية فيما عرف بتقاليد مدرسة السوفسطائيين الذين تبنوا طريق المغالطة في الانتصار للأفكار، وقد كان انتشار تقاليدها مدمرًا للبنية الفكرية والمعرفية في الأوساط المختلفة.

ومن المدهش، أن نلمح نهيًا نبويًّا كريمًا فيما أخرجه أبو داود في سننه في حديث دية الجنين الذي يقول فيه- صلى الله عليه وسلم-: «أسجع كسجع الجاهلية» وهو ما كان مثار جدل طويل حول الإسلام من السجع، كان من نتائجه استقلال التأليف في هذه المسألة، ووجود مؤلفات خاصة بفحص أبعاد هذه القضية.

وربما أمكن أن نقرر أن النهي الملموح من الحديث عائد إلى استعمال الكلام الفني والمسجوع للشغب على الحق، أو تزيين الباطل.

وهذا الذي نقرره هو عين ما نريده من مفهوم الشعرية الخائنة! أي استعمال الفن لقتل الحق، ولعل مراجعة تقاليد الشعرية العربية مراجعة متأنية تكشف عن تقنيات هذا الذي سميناه باسم الشعرية الخائنة، وربما أمكن من خلال فحص بعض أشعار المجون العربي أن نمهد بين يدي هذه المراجعة.

والقارئ يذكر جيدًا شطر البيت العربي الذي يقول فيه شاعره:

....   بل قال ويل للمصلينا

وهو نوع اعتراض على أن الله لم يقل ويل للأولى سكروا، ولا شك أن هذه التقنية المعتمدة بنية المفارقة، واجتزاء الحقائق، والتلفيق؛ مكشوفة ظاهرة الزيف.

(٢) إنجيل الثورة وقرآنها: مثال غير أخير للشعرية الخائنة

في آخر أيام سنة إحدى عشرة وألفين للميلاد، صدر عن الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة، الجزء الأول من الثلاثية الشعرية، للشاعر المصري المعاصر الدكتور حسن طلب بعنوان إنجيل الثورة وقرآنها (١) آية الميدان، وجاء في إهدائه: «إلى أرواح الشهداء أبطال ثورة الخامس والعشرين من يناير»، وأحب في البداية أن أقرر أن هذا الإهداء عامٌّ في كل الذين سقطوا شهداء في ثورة الكرامة المصرية من كل الأطياف على تنوع اتجاهاتها، وأعمار أبنائها، وأجناسهم، وهو ملمح جيد.

وقد صمم حسن طلب هذا الجزء من ثلاثيته الشعرية الذي عنوانه: آية الميدان في بعض تصميمه على استثمار الشعر في التأريخ لأدوار الذين أسهموا في صناعة ثورة الخامس العشرين من يناير.

وهذا الملح هو الذى يفسر تتابع القصائد التالية (كفاية ص ٢٣) (والسادس من أبريل ٢٩) و (الجمعية الوطنية ص ٣٣) و (كلنا خالد سعيد ص ٣٧) و (جماعة من الجماعات ص ٣٩)، ولعل أول دلالة تبدو ظاهرة هى التأريخ لفعل الثورة المصرية عن طريق بيان دور كل فصيل من هذه الفصائل في تشييد صرح الثورة العظيمة من خلال إفراد قصيدة تحمل عنوانها.

وفحص هذه القصائد- تعيينًا- يُظهر قدرًا من التعاطف مع ما قدمته هذه الفصائل كلٌّ على حدة، وهو ملمح من اليسير التقاط الأدلة عليه من خلال التعابير الشعرية، ومن خلال حركة الضمائر في هذه التعابير، ومن خلال تقنية الراوي المستعملة في بنية غالب القصائد التي احتفت ببنية ضمائر التكلم (إفرادًا وجمعًا)، ومن خلال الاختيار الواعي لمعجم الشاعر في القصائد هذه.

يقول حسن طلب في قصيدة (كفاية ص ٢٧):

فعندما قلنا **كفى**

قال لنا:

أنا أو الفوضى

فصدقت حبيبتي

مع الذين صدقوا من المعاتيه

أو الضعفى

أو المرضى

ومن المهم جدًّا، تأمل حركة الضمير في (قلنا) و(لنا) للتدليل على هذا التعاطف مع فعل هذه الحركة شعريًّا لدرجة الاتحاد معها، والتعبير عن فعلها منسوبًا إلى الشاعر، أو اعتباره فردًا من كيانها.

ويقول كذلك في قصيدته (السادس من أبريل ص ٢٩):

نحن الذين اتهمونا

أننا في الأصل كنا

مستهل الهرج والمرج

نحن في المصنع أشعلنا لكم

شرارة الثورة

قدنا هذه الحملة

قلنا فاحملوا الشعلة

واصعدوا بها الدرج

ولاتخافوا من غراب الحكم

في سمائكم

تلك رسالة كتبناها

وفي هذا المقطع، تتصاعد نسبة الإسناد الفعلي لضمائر التكلم في ملمح دال على تقدير منجز هذه الحركة على أرض الواقع، فضلًا عن هذا الإلماح إلى ريادة هذه الحركة في تأجيج الفعل الثوري، وهي الملامح البادية من تضافر حركة الضمائر مع نوع المفردات المشكلة للمعجم الشعري في هذه القصيدة من نوع (قدنا/ أشعلنا/ كتبنا)

ومن هذه النقطة، بدأت أولى استراتيجيات الشعرية الخائنة، تضخيم دور هذا الفصيل عن طريق اختيار عدد من الألفاظ، وعن طريق تكثيف توارد ضمائر التكلم.

واستمرت بعض هذه الاستراتيجيات في قصيدة (الجمعية الوطنية ص ٣٣) حيث يقول حسن طلب:

لابد

لابد لنا من آلة

تطهر التربة من أوساخها

سوسنة الحرية البيضاء

لن تزهر في سباخها

لابد أن **يتغير** المناخ

وهنا يلمح القارئ الكريم، استراتيجية صناعة الشرعية لهذا الفصيل من خلال تصميم هذا المقطع الشعري على محور (أن يتغير) وهو اللفظ الذي غاب عن عنوان القصيدة (الجمعية الوطنية) لكنه غياب أشبه بالحضور؛ لأنه حضور محكوم بالفضاء الشعري المتوقع من استحضارها من الواقع الخارجي، ولأنه حضور ظهر بشكل معماري متقن في آخر سطور هذا المقطع الشعري المنقول هنا**!**

تتنامى هذه الاستراتنيجية دلاليًّا ومكانيًّا في الديوان لتأخذ قمة تجسيدها التعاطفي في قصيدة (كلنا خالد سعيد)(ص ٣٧):

سألناهم فما باحوا

وراحوا يهمسون إلى القضاة

ويطمسون شهادة الشاهد

فقلنا:

كان يمكن أن نكون مكانك

...

والدم المقدور نادانا

فلبينا وقلنا **كلنا خالد**

وقلنا

سوف تبقى الميت الحي

الخلود العبقري

إذا استضاءت نجمة الأبدي

بالبائد

وهذا التصعيد في لغة هذه القصيدة يبدو مفهومًا للمشهد الدرامي الذي حاق بالشهيد خالد سعيد الذي كان مشهد قتله شرارة من الشرارت الأخيرة لفعل الثورة المصرية.

وفجأة، تجلت تقنيات الشعرية الخائنة في قصيدته (جماعة من الجماعات ص ٣٩) بهذا القدر الفاضح من التنكير والإبهام في أول ملمح من ملامح الشعرية الخائنة؛ لأنه عامل هذا الفصيل بدرجة غير عادلة، طفف فيها الميزان، يقول الشاعر:

ونحن جماعة المعروف والمنكر

وبيرقنا بخيط من دم الأعداء

مخضوب

ومكتوب عليه **الله أكبر**

ثم من تحت الكتابة

سيفنا يظهر!

ليرهب من يخالف رأينا

ويؤطر المنظر

في هذا المقطع، تتراقص ملامح من استراتيجية الشعرية الخائنة بما يخفي خلف هذا التراقص روحًا تبدو كارهة مبغضة لهذا الفصيل، بدأت من إحداث التماهي بين ممارسة فصيل معلوم الوصف والرسم في الجهاز

الإداري للدولة السعودية، وينتهي بتعليل ظهور السيف في خلفية شعار جماعة الإخوان الذين لم يظهر اسمهم في طول القصيدة، مركزًا على إرهاب المخالفين لهم في الرأي، ثم يقول:

وجدنا الثورة اشتعلت

فقال **المرشد** الأكبر

عليكم غزوها

في عقر موقعها من الميدان

سيروا بالألوف

تسللوا بين الصفوف

كأنكم منهم

وفي هذا المقطع، استثمار غير شريف لتقنية السرد في الشعر، ليصور اشتراك الإخوان في الثورة فعلًا انتهازيًّا، وهو طرح إعلامي كاذب ودنئ، ومغرض ومجاف للحق الذي تكذبه المشاهد المحفوظة التي تتصدرها وجوه بارزة منتمية للإخوان من يوم الخامس والعشرين!

وفي المقطع، نوع تدليس شعري من خلال العصف بين يدي المرشد، ليستدعي إلى ذهن المتلقين الصورة الذهنية للمرشد الإيراني، ذلك أن مرشد الإخوان لم يعرف يومًا ياسم المرشد الأكبر!

وليس بعيدًا عن ذلك هذا الاستثمار الخائن للفعل (تسللوا) وللتعبير: (كأنكم منهم) وكيف صنعت هذه الكاف التشبيهية هذا الحاجز الرهيب بين المشاركين في صناعة الثورة وحمايتها وبين أهم فصائلها وأهم حماتها جميعًا!

ثم يقول حسن طلب:

فإن قالوا لكم:

ثرنا ليدرك شعبنا حرية الإنسان

قولوا بل لتظفر بالجنان

وفي سبيل الحور والكوثر

فمن مالت به أهواؤه عنا

أقمنا ميله

من قال غير مقالنا يكفر

وفي هذا المقطع الأخير، يكشف الشاعر عن وجه رافض منكر يتورط في الشعرية الخائنة عن عمد بتأسيس خطابه الشعري على ما يمكن أن يسمّى بالضدية الحادة، وكأن حرية الإنسان ضد الظفر بالجنان، والارتواء من عيون الكوثر، ثم تتصاعد ملامح استراتجية الشعرية الخائنة بالافتراء على جماعة الإخوان بما ليس من أدبياتها في أقسى مراحل تاريخها شدة، وأحرها وطأة وأعنفها إقصاء ومحوًا بأنها جماعة تكفير، وهو ما لم يقل به أحد، وهو ما تكذبه ساعات تاريخهم جميعًا.

الشاعر بهذه القصيدة يمارس عنفًا علمانيًّا، ويخرق الإجماع الوطني حول الدور البارز للإخوان المسلمين في حماية الثورة المصرية.

(٣) ضد الثقافة الوطنية و ضد الهوية

وقد كان مقبولًا أن يختلف الشاعر حسن طلب مع الإخوان؛ لأن الخلاف أمر لا غبار عليه، أما أن يتطور الخلاف ليقود صاحبه إلى أجواء الخيانة باسم الشعر فلا!

وتأمل هذا الموقف المخالف تطوَّرَ في بنية الديوان ليظهر برفض الدين، وربما أمكن أن نقرر أن قراءة الديوان في بعض القصائد الأخرى تقود إلى

أن نقرر أن مسألة التشويش والنيل من جماعة الإخوان عن طريق الشعرية الخائنة تطورت إلى التشويش على عموم الفكرة الدينية؛ يقول الشاعر في قصيدته (أبناء وأمهات ص ٧٦)

لكن تنبهنا إلى **المصحف**

وهو في يد المسلم

والإنجيل في يد المسيحي

ولم نفهم علام **السيف!**

وبعيدًا عن الكذب الشعري؛ لأن السيف لم يظهر في الميدان، فإن ثمة تعريضًا بجماعة الإخوان، تجاوز حدود عمل الديوان، وفكرته.

ثم يقول في قصيدته (الشيخ والمطران ص ٩٥):

الدين للدّيان

والميدان كله لنا

لا الشيخ قد شاركنا فيه

ولا المطران

كلا

فنحن ما رأينا من كليهما

سوى الجمود والنكران

وهذه مغالطة ظاهرة؛ لأن الشيخ والمطران شاركا على التعيين؛ ولأن الشيخ والمطران قد شاركا على الرمزية، لقد كانت الفكرة الحضارية التي طالما أسسها الشيخ والمطران ماثلة بامتياز على أرض الميدان.

ثم يقول في قصيدته (حجج واهية ١٦٢)

حجتكم واهية

فلستم الناس كما قال (الأمير)

الناس لا تنسى

ولا التاريخ يسهو عن مقالكم

لقد صدق الشاعر هنا، فحجته واهية حقًّا، وليس هو وجماعات الذي خانوا باسم الشعر، ومارسوا إبداعهم من بوابة الشعرية الخائنة هم الناس لأن الأمير- أمير الشعراء أحمد شوقي- كان يرى الناس هم الشعراء، وساعة لا يبدعون باسم الشعرية الخائنة.

الناس لن تنسى (خيانة من خان)،

والتاريخ لن يسهو عن استثمار الشعرية الخائنة.

الفصل الثالث

تجليات الإبداع على أرض الميدان

قراءة في أدب الثورة وتجلياته في ميدان التحرير

(١)
مدخل

كانت أمارات الميلاد الجديد لمصر بادية الملامح، ظاهرة العلامات في غير ما مجال من المجالات الحيوية التي تحيط بواقع المصريين اجتماعيًّا وسياسيًّا.

وربما أمكن اليوم الوقوف على أمارات هذا الميلاد الجديد الذي كان يتخلق في رحم التاريخ في عدد غير قليل من العلامات الفنية والأدبية والجمالية.

صحيح أن هذا العدد من العلامات الجمالية، كان يلوذ بتقنيات تعصمه من المطاردة، أو المنع؛ مما أفسح المجال واسعًا لانتعاش تقنيات التخفي والاستتار، وانتعاش بلاغة الأقنعة والإسقاط، وازدهار سوق مجازية الصمت والمراوغات!

لقد حوصرت الأصوات الإبداعية الجادة على الرغم من لياذها بما كان مما أنبئت به مما سميته- سلفًا- باسم بلاغة الأقنعة، ومجاز التلميح؛ ذلك أن اقتران الجد ببعض هذه الأصوات الأدبية كانت قرينة كافية في عصر الاستبداد على أن هذا الأدب يحمل شيئًا ضارًّا ببنية ذلك الاستبداد الذي كان.

لم تكن رحلة اللجوء إلى بلاغة الأقنعة، وتقنيات التخفي؛ شاقة ولا وعرة؛ ذلك أن تاريخ التقاليد الأدبية العربية- وغير العربية- تملك رصيدًا هائلًا من مفردات هذه البلاغة، وتحوز رصيدًا هائلًا من تقنيات هذا الاستتار.

لقد كان اللجوء إلى هذا الذي سميته لك من جانب المبدعين، مصحوبًا بذائقة متعالية من جانب جمهور المتلقين، تقنع باللمحة، وتذوب في عمق التخفي مبحرة، عائدة بالمغزى، وتكشف عن قسمات الوجوه خلف الأقنعة، مما كان يسهل الأمر كذلك وصول الرسالة الأدبية والجمالية لعمل المبدعين.

كانت هذه الملامح المتناثرة أشبه شيء بالطاقة الكامنة في النفوس المبدعة، تتراكم وتُحوِّم حول الفعل الإبداعي، حتى إذا صادفت مناخ الثورة انطلقت، وأنتجت، وأينعت، وأنبتت من كل جنس أدبي إبداعًا.

(٢)
استحياء الماضي الإبداعي القريب وفعل التخصيب لأدب الثورة

كان حدث الثورة جبارًا، ومفاجئًا، ومتلاحقًا، وسريع الخطا والوقع، وهو الأمر الذي كان يستوجب التعاطي معه بالخصائص نفسها قوة، وسرعة، وتلاحقًا.

وفي هذه الأثناء، لجأ العقل الجمعي للثوار إلى تقنية استحياء الماضي

القريب، وإعادة استحضاره لمواءمة الحدث الجليل من خلال مسارين ظاهرين جدًّا، هما:

١- مسار أرض الميدان في التحرير.

٢- مسار الفضائيات المعالجة لشأن الثورة.

لجأت المنصات التي نصبها الثوار في ميدان التحرير إلى استحياء الأغنيات القديمة من دون النظر إلى السياق القديم الذي أحاط بها؛ اعتمادًا على الإطار المرجعي لموضوع الوطن الذي يمثل العنصر المحوري في هذه الإغنيات

قديماً، فتجاورت أغنيات من زمن مقاومة الاحتلال الإنجليزي، ومن زمن مؤازرة ثورة يوليو ١٩٥٢م، ومن نتاج الانتصار على الكيان الصهيوني، من مثل: إحنا الشعب لصلاح چاهين، وعبد الحليم حافظ، وحكاية شعب لأحمد شفيق كامل، واحلف بسماها، للأبنودي وغيرها.

ثم سار في الاتجاه نفسه فعل الفضائيات العربية التي بدت متعاطفة مع الثورة، وهو ما أعاد أعمالًا أدبية وفنية رائعة إلى الوجود الحي، من مثل:

أ- نشيد الجهاد، لمأمون الشناوي، وغناء محمد عبد الوهاب.

ب ـ مصر تتحدث عن نفسها، لحافظ إبراهيم، وغناء أم كلثوم.

ج - دعاء الشرق، لمحمود حسن إسماعيل، وغناء محمد عبد الوهاب.

د - أنا الشعب أنا الشعب لطلال قديح، وغناء أم كلثوم.

كان هذا الاستدعاء، والاستحياء فعلًا أوليًّا، كان الغرض من ورائه ملاحقة الفعل الثوري، ودعم وجدان الثوار نفسيًّا، واستبقاء شعلة الثورة مشتعلة في النفوس بما للكلمة المبدعة والمُلَحنة من أثر ظاهر لا يُجادل أحدٌ في قيمته.

(٣)
تجليات الميدان الإبداعية.. مقال في حدود المنجز

كان استحضار عدد من القصائد الوطنية التي تسكن الذاكرة القومية نقطة البداية التي مهَّدت للفعل الإبداعي على أرض الميدان، بما حققته من مساحة زمنية ريثما تشحذ قرائح المبدعين لملاحقة الثورة والتعاطي مع أحداثها.

وهو الأمر الذي لم يستغرق وقتًا طويلًا حتى انفجرت قنوات الإبداع على أرض الميدان في اتجاهات متعددة.

وقد أنتج ميدان التحرير بما حازه من حالة عبقرية فريدة، ومن حالة إنسانية؛ متميزة مجموعة من التجليات، يمكن إجمالها فيما يلي:

- **أولًا:** تجليات الميدان شعريًّا (على مستوى الفصحى والعامية).
- **ثانيًا:** تجليات الميدان شِعَاريًّا.

وهما المجالان اللذان ستقف هذه الورقة أمامهما محاولة فحص أمرهما، وتأمل خزائنهما.

والعلامة المركزية التي تتبدى من خلف تأمل التجليات الشعرية لميدان التحرير، قلب الثورة النابض؛ تكاد تنحصر في الأصوات الشعرية المنتمية؛ بمعنى التي يحفظ لها الوعي الجمعي موقفًا نزيهًا وشريفًا في مواجهة النظام الذي كان قبل أن يزول؛ وهو ما أكسب هذه الأصوات قبولًا، وتأثيرًا في الملتقي من اتجاهات جمالية، وفكرية معًا.

لقد كان ثمة ظهور لبعض الأصوات التي استقر في العقل الجمعي المصري قربها من دوائر النظام يوم كان في سدة الحكم، وقد كان هذا الذي استقر ذا تأثير ظاهر الضرر على ما بدا، وكأنه محاولة للحاق بركب الثوار، واقتناص اللحظة شعريًّا في محاولة للإيهام، ولعل المثال الحاضر بقوة، هو قصيدة (الميدان) لعبد الرحمن الأبنودي، التي يمكن الحكم عليها نقديًّا بأنها ولدت في ثلاجة الموتى، صحيح أن هذا الحكم النقدي انطباعي بامتياز؛ لكنه عند الذين أطلقوه ناتج خبرة مستندة إلى ذوق لا يُخطئ، والذوق نقطة فارقة لا يمكن محاصرتها في أي منهجية نقدية.

وصحيح أن في القصيدة بعضًا مما يسمى في دستور النقد دلائل صنعة أدبية، لكنها صنعة المحترف للشعر، لا المحترق بالشعور والوجدان.

ولعل بعضًا مما يدعم ذلك الحكم كامن في السطور التالية:

الثورة فيضان قديم.

الثورة متبانش في كلام أو قول.

آدي *الميدان* اللي حضن الذكرى وسهرها.

آدي *الميدان* اللي فتن الخلق وسحره

ما بين عباد عاشقة وعباد كارهة.

شباب كان *الميدان* أهله وعنوانه.

وعلى الرغم مما يصبغ هذه السطور من استثمار للمفردة المركزية وهي الميدان، ومما سكن بنية هذه السطور من عناصر إيقاعية ظاهرة المكان، فإن روحًا غامرة تعود بها بعنف إلى صفوف النثرية المفرطة! ولاسيما في هذا الأخير هنا.

(٤)
وطن يعود.. وفجر يحلق مشرقًا
ملامح شعرية الفصحى في الميدان

وبعيدًا عن هذا الصوت الذي أشرت إليه، وبعيدًا كذلك عن صوت بدا محترفًا ومحترقًا بقضايا الوطن والمجتمع، هو صوت الشاعر فاروق جويدة في قصيدة: (ارحل وعارك في يديك)؛ بدت الملامح الشعرية التي أبدعها ميدان التحرير شبابية بامتياز، تعكس وجوهًا عديدة لعلامات التهميش والقهر التي مورست ضد أبناء هذه الأجيال الناهضة.

ولعل أول صوت كان واضح الظهور بما هو من تجليات الميدان حقيقة، وواقعًا هو الشاعر/ خالد الطبلاوي في قصيدته: (تبت يدان) التي نشرها يوم ٢٧ يناير ٢٠١١م.

وقد كان ظاهرًا جدًّا استجماع القصيدة لمسوغات الثورة، وحيثيات الانتفاضة، وهو ما بدا في تكثيف القول الشعري حول رأس النظام بما يمثله من اكتناز لفعل الاستبداد؛ يقول الشاعر:

تبت يدان

يدك التي سرقت

وأخرى

صادرت منّا الأمان

وقد يكون هذا المقطع كافيًا في منح الثورة وجهًا شرعيًّا، ولاسيما إذا كان المستبد بدرجةٍ تُماهي درجةَ من في حقه نزل الذكر الحكيم ليقول:﴿ تبت يدا أبي لهب وتبٍ﴾

ويأخذ الشاعر في حشد ملامح النار التي أشعلت فعل الثورة، عندما يقول:

مت يا جبان

مت في متاهات القلق

يا أيها الوغد الذي لم يبك يومًا

في وداع من احترق

يا من عصرت الناس عصرًا

كي يجف رحيقهم

وترحب الأجسام بالنيران

أو تهوي لتنجو بالغرق

مت في متاهات القلق

فالكل ينتظر الخلاص
لا فرق بين الموت محترقين
أو نهشًا بأسنان الرصاص
الناس ماتت في القطار وفي البحار وفي الهواء
الكل في وطني سواء
حتى الذي ما مات بعدُ
يلوكه فكُّ الشقاء

ويتبدى من استثمار تقنية النكوص، أو الارتداد نحو مشاهد من الذكريات المؤلمة القاتلة التي طحنت الشعب المصري نوع من اقتناص الشرعية، ومواجهة كل الذين أرادوا عودة الجماهير إلى الهدوء، كانت الذكريات تعيد مشاهد الليالي الرهيبة، والأوقات العصيبة وهي تحرق أو تخنق أو تغرق الأحلام البسيطة، وتلفها في أكفان الحزن العميق.

ولذلك كانت نبوءة الشعر نفّاذة قوية، تملك مقومات قوتها وهي تعلن عبر صوت القصيدة:

وغدًا تحاصرك الحناجر صارخات بالرحيل
كل المساكين الذين حصرتهم
وحصدت جيلًا بعد جيل
وأنا خرجت بكل أبنائي لأدفع حصتي في كبرياء
فارحل بعيدًا
فلن يبكي عليك ترابُ أرضي
لا
ولن تبكي السماء

كانت تجليات ميدان التحرير تعكس وجهًا مشرقًا لوطن طالما خمش ملامحه الاستبداد الذي كان، والفساد الذي عشش في كثير من الأرجاء.

ومن أجل ذلك، تعالت الدعوات الشعرية والجمالية إلى تمزيق الدفاتر التي جمعت ملامح الوجه في عهود الاستبداد، وإلى الكشف عن ملامح النور في وجه الوطن، بما هي ملامح أصيلة طمرتها يد الاستبداد لزمن طويل.

وفي هذا السياق، يقول هشام الجخ في قصيدته (مشهد رأسي من ميدان التحرير):

مزق دفاترك القديمة كلها واكتب لمصر اليوم شعرًا مثلها
لا صمت بعد اليوم يفرض خوفه فاكتب سلام النيل مصر وأهلها
عيناك أجمل طفلتين تقرران بأن هذا الخوف ماض وانتهى
ويداك فدانان عشق طارح ما زال وجهك باسماً ومؤلّها
كانت تداعبنا الشوارع بالبرودة والصقيع ولم نفسر وقتها
كنا ندفء بعضنا في بعضنا ونراك تبتسمين ننسى بردها
وإذا غضبنا كشفت عن وجهها وحياؤنا يأبي يدنس وجهها
لا تتركيهم يخبروك بأنني متمرد خان الأمانة أو سها
إني أعيذك أن تكوني كالتي نقضت على عمد وجهل غزلها
لا تتركيهم يخبروك بأنني أصبحت شيئًا تافهًا وموجهًا
فأنا ابن بطنك وابن بطنك من أراد ومن أقال ومن أقر ومن نهى
لا تتبعي زمن الرويبضة الذي فقدت على يده الحقائق شكلها
صمتت فلول الخائفين بجبنهم وجموع من عشقوك قالت قولها

والقصيدة ناطقة بتجليات الميدان على مستوى المعجم الشعري ابتداء بما سكن معمارها من مفردات كانت شديدة الدوران على ألسنة الثوار، وهو ما يظهر في القائمة التي تضم المفردات التالية: (مزّق/ مصر/ الخوف/ غضب/ متمرد/ أقال/ فلول/ جبن/ عشق)

وتأملُ هذه المفردات يلمح إلى تجاور ألفاظ الثورة لألفاظ ما أدى إليها وهما معًا يتجاوران مع الثوار العاشقين المنتمين إلى الوطن في مواجهة الفلول الجبناء المذعورين من الميدان.

في هذين النموذجين، ترتفع نبرة تثوير اللغة عبر مسارات المعجم، والتراكيب، في استثمار واضح للأصوات ذات القمم الإسماعية العالية متمثلة في تنامي ثلاثة أنواع متجاورة (مجموعة الأصوات المجهورة/ ومجموعة الأصوات الصغيرة/ ومجموعة أصوات المد).

وفي هذين النموذجين- مرة أخرى- غياب ظاهر للمجازية الكثيفة؛ بمعنى أن حالة الميدان التي تفرض الالتحام بالجماهير أوعزت لشاعرين صاحبي النموذجين أن ينخفضا بمعدل المجازية العالية، المحفوفة بمستوى من الغموض الظاهر، ولذلك شاع في القصيدتين عدد من التقنيات التي تهدف إلى تحقيق أعلى عائد من وراء بلاغة الرفض والتحريض والتثوير، من مثل:

أ- التناص، أو استعمال نصوص في النموذجين يفرضان استدعاء لسياقاتها المنقولة منها، على ما يظهر من التناص مع آيات سورة المسد، ومع الرويبضة (وهي لفظة حديثية).

ب- اللجوء إلى تقنية التشبيه، بما هو صانع للمجازية غير الكثيفة.

ج- استثمار بعض العناصر اللغوية المنضوية تحت الوعي (الرومانسي) الوجداني بامتياز، مما يعيد التذكير بإنسانية التجربة الإبداعية الشعرية، طلبًا لاستجماع صورة البراءة والحس الفطري، والخير المتدفق، والأمل الشفيف.

د- توظيف عدد من المفردات التي كانت متداولة على أرض الميدان، في بنية القصائد المختلفة، ولا سيما ألفاظ معجم الرحيل.

صحيح أن هذا النمط من الشعرية التحريضية، والتثويرية كان هو الشائع على ما ظهر من المثالين اللذين وقفت أمامهما الورقة هنا، لكنه- ومن جهة أخرى- لم يكن النمط الوحيد من الشعرية التي ظهرت تجلياتها في ميدان التحرير، وبتأثير من الحالة التي سكنت جغرافيته، ذلك أنه ظهر نمط آخر أخلص لمفهوم الشعر الذي يفرض قدرًا من التأمل، ومعاودة القراءة، وتخف فيه ملامح بلاغة التثوير، لحساب تعالي علامات بلاغة الأقنعة، وتنامي محددات المجازية الكثيفة المتعالية.

وفي هذا السياق تقفز قصيدة تميم البرغوثي عن ثورة ٢٥ يناير؛ لتمثل شاهدًا على هذا النمط من الشعرية الوفية لتقاليد القصيدة التي تقدر دستور الشعر، وقوانينه، فظهرت الرمزية عبر مسارات المعجم الشعري، وتنامت الأقنعة عبر توظيف الرمز الحيواني المختار بعناية، وتكاثفت التراكيب المجازية المسكونة بقدر ظاهر من الغموض مقارنة بالنمط السابق، على الأقل في سطور مفتتح القصيدة.

وقد كانت المزاوجة بين مصر وتونس واحدة من مفاتيح فك شفرة القصيدة؛ لأن تتابع الحدثين على أرض الواقع، هو الذي فرض على المتلقي أن يستقبل القصيدة من بوابة الثورة.

يقول البرغوثي:

ضبعٌ تهاجمُ سِرْبَ غُزلانٍ فَتَهْرُبُ كُلُّها
رَسَمَتْ حوافرهُنَّ عَشْرَةَ أفرعٍ في الأرضِ عشوائيةً
والضبعُ تعرفُ أنه لا وقتَ كي تختارَ فيما بينَها
تختارُ واحدةً لتقتلَها
حياةُ غزالةٍ ومماتُها أمرٌ يُبَتُّ بِسُرْعَةٍ
لا تعرف الضبعُ الغزالةَ، لا عداوةَ، لا تنافُسَ
ربما لو كان يومًا غيرَ هذا اختارتِ الأُخرى
وحتى بعد مقتلِها، سَتَعْجَزُ أن تقولَ الضبعُ إن سُئِلَتْ
لِمَ اختارَت غَزَالَتَها التي قَتَلَتْ

وهذه الثنائية القائمة على استحضار الضبع في مواجهة الغزالة أمرٌ دالٌّ في سياق قراءة مفاتيح النص، ولاسيما إذ ما عرفنا أن الضبع، في تقاليد الحيوان في الثقافة العربية رمز ظاهر الدلالة على القبح والدمامة، في مواجهة الغزالة بما هي رمز ظاهر الدلالة على الحسن والجمال.

وتصميم معمار الجزء الأول من القصيدة وفق قيمة القصة بما يسكنها من فتنة الحكي، وسحر السرد، أمر مهم في تأمل حكاية الوطن الجميل الذي يتعرض لعدوان القبح! يجلب التعاطف معه بما أن الإنسان مفطور على الانجذاب للحكي.

وفي مقطع أخير، يقف تميم البرغوثي أمام الحكمة والحقيقة التي يمكن أن تستخلص من الحكاية التي تقدمت في مفتتح القصيدة، يقول الشاعر:

ولكنِّي أظنُ الضبعَ تَعلَمُ جَيِّدًا، بتَوازُناتِ الخَوف
أنَّ السِّربَ، كَلَّ السِّربِ تجاهَ الرَّكْضِ عَاشَ جَميعُهُ
وَأَظُنُّ أَنَّ السِّرْبَ يَدري باحتِمالِ نَجَاتِه
وأن كلَّ غَزَالةٍ تَخْشَى تَخَاذُلَ أُخْتِها لو أَنَّها فَعَلَتْ
فَتَخْذلُ أُخْتَها
والأختُ خَائِفَةٌ هِيَ الأُخْرَى
فَتُسْلِمُ للرَّدَى تِلكَ التي خَذَلَتْ
فَتَحيا كُلُّ وَاحِدَةٍ بِمُفْرَدِها
وَتُقْتَلُ كُلُّ وَاحِدَةٍ بِمُفْرَدِها

وخضوعًا لتوجسات الموقف، وما يفجره من الاحتمالات، وما قد ينسرب بتأثير من ذلك إلى نفوس الثائرين، يركن الشاعر إلى تراكيب الاستدراك، فيقول:

وَلَكن، رُبَّما، وَلِرَحْمَةِ الله الكريم عِبَادَهُ،
هَجَمَتْ غُزَيِّلَةٌ عَلى ضَبْعٍ بِلاَ تَفْكِيرْ
وَتَتَابَعَتْ مِنْ بَعدِها الغُزْلانُ، مِثْلَ تَتَابُعِ الأَمْطارِ في وِدْيَانها
في هذه اللحظاتِ تَعْلَمُ أن حُسْنًا ما عَظِيمًا سَوفَ يَأتي
ربما وَلَدٌ يُكَلِّمُ أَهْلَهُ في المَهْدِ أو يَتَنَفَّسُ الصُبْحُ الذي في سُورَةِ التَّكْويرْ
لا أقصدُ التشبيهَ أو سَبْكَ المَجاز، ولا أُشيرُ لِثَورَةٍ عَبْرَ البلادِ،
فَقَطْ أريدُ القَوْلَ والتَّذْكِيرْ
هذا الكلامُ حَقِيقَةٌ عِلْمِيَّةٌ يا أَهْلَنَا
الضبعُ أَضْعَفُ من فَرَائِسِها،
وَأَخْوَفُ مِنْهُمو بِكَثِيرْ...

وقارئ هذا النص يلمح اعتماده تقنية التنوير في نهاية القصيدة، ويلمح ميل النص مع ختامه نحو شفافية التصريح، ويرى- ظاهرًا- استثمار تقنية التناص، أو استحضار بينة من نصوص أخرى حاكمة على السياق الثقافي المصري، يغازل بها عنصري الوطن (النصارى/ والمسلمين) في:

ربما وَلَدٌ يُكَلِّمُ أَهْلَهُ في المَهْدِ (في رمزية إشارية إلى عيسى عليه السلام)

أو يَتَنَفَّسُ الصُبْحُ الذي في سُورَةِ التَّكْويرْ (في رمزية إشارية للقدرة الربانية في التصوير القرآني)

وهي التقنية التي اتفق الثلاثة الشعراء على توظيفها في القصائد الثلاثة هنا، بما سكن الوعي المصري العام لتأثير النص الحكيم، في توجيه الرأي العام.

ثمة روح من التوجس والتوتر والقلق، وهواجس المخاوف من اجتياح الضبع وتفشي المقابح في مطلع القصيدة. ولكنه سرعان ما يتبدل ليحل محله روح من اليقين الجارف في قدرة المحاسن على الانتصار، وتطهير الأرض والوطن، عندما تعترف القصيدة مقررة:

هَجَمَتْ غُزَيِّلَةٌ عَلى ضَبْعٍ بِلا تَفْكِيرْ

وَتَتَابَعَتْ مِنْ بَعدِها الغُزْلانُ، مِثْلَ تَتَابُعِ الأَمْطارِ في وِدْيَانِها

إن صوتًا جليًّا يقرر أن الثورة مسكونة بروح خضرة باعثة على الحياة، مطهرة للوجود، وهو ما ينطق به تتابع الأمطار، في الوديان تمسكه وتنميه!

(٥)
دفء الميدان وحميمية الوجدان
ملامح شعرية العامية في الميدان

لم يكن من الممكن أن يكون صوت الفصحى بما عُهِد عنه من وقار هو صاحب الحضور المنفرد، أو حتى المتقدم على ساحة إبداعات الميدان، ذلك أن المطالب الجماهيرية، وتتابع الأنفاس الثائرة؛ يلائمها نمط من النصوص تتشكل من معجم وتراكيب عامية.

واعتقادي أن ذلك الحضور مبعثه مجموعة أمور ربما يجملها: طبيعة اللحظة الثورية، وطبيعة جغرافية الموقف، وطبيعة التنوع الجماهيري الذي يشكل خريطة الثوار، وإرادة تحقيق الانسجام بين فئات الثوار جميعًا، فضلًا عن طبيعة المجهود الأدنى المصاحب لتلقي إبداعات اللغة العامية، ولطبيعة الإلف المصاحب لها بحكم توافر استعمالها، وبما يجعلها خالقة للواقعية.

وفي هذا السياق، تقدر الورقة صعوبات متكاثرة تتعلق بحجم ما أبدعته قرائح شعراء العامية في الميدان، ومن هنا فإن الاختيار، في هذه اللحظة يُعد مطلبًا لا اختيار فيه.

ومما كان مكتوبًا على بعض اللافتات أجزاء من قصيدة شاعر العامية/ محمد جودة: (هتتحرر)، يقول في بعض مقاطعها:

وتقف الكلمة في الميدان
وتضرب وسط ضرب النار
هتتحرر
وادينا كلنا جينا
وحبينا وصلينا
وناجينا

ولسه الحلم في قلوبنا نحررها

وبإيدينا

هتتحرر

وأتمنى تكون بالكلمة مش بالسيف

صحيح اليأس أحيانًا

بيندهنا

يا ناس العتمة مجنونة

لكن بالصدق هنكمل

ما دام الكلمة مسنونة

هتقطع في ظلام الليل

وتحرق قلبه جيل ورا جيل

في هذا المقطع تتبدى المشاركة الفاعلة المحركة لثورة الميدان قبل أن تؤتي ثمرتها، بالتنحي، وهو نص أو مقطع مكتنز بالتفاؤل واليقين، مفعم بالتحدي، مؤمن بحتمية النصر، مسكون بالاعتقاد الجازم في قدرة الكلمة على صناعة التغيير، فضلًا عما يسعى إليه من تثبيت الأقدام في الميدان:

هنتكلم

ونملا الدنيا بالأشعار

وتقف الكلمة في الميدان

وتضرب وسط ضرب النار

هيفضل صبرنا يكبر

وشوف مين اللي هيسلِّم
هـنـتـكـلـم
هـنـتـكـلم

في هذا الصوت الذي التحم، وأسهم في تشكيل عاطفة الميدان، تبدو الأفكار الحضارية التي سكنت وعي الميدان حاضرة جدًّا، وهي أفكار السلمية، والأمل، والتفاؤل، والإيمان بقيمة الكلمة، وقدرتها على تحقيق آمال الثوار.

ومن جانب ثانٍ فإن عشق الوطن كان متغلغلًا في وجدان الثوار، يرون فيه قدرًا واجبَ التسليم له. ولعل قصيدة نصر الدين ناجي (إزاي) التي غدت واحدة من أشهر أغاريد ثورة ٢٥ يناير، ربما بسبب من غنائها في المقام الأول، مثال ظاهر على ما نقرره.

في القصيدة صوت مسكون بحب نبيل، يخلق ألمًا مبرّحًا لصاحبه لكنه لا يسعه إلا أن يواصله بسبب من نبل المحبوب، وحُسنه، ومنزلته، ورمزيته.

والعاشق في تجربة عشقه طامح نحو استعادة رقي محبوبته التي هي أهل له بامتياز.

والنص ناطق بعذابات العاشق، ولذاته معًا، يقول نصر الدين ناجي في (إزاي):

إزاى ترضيلي حبيبتي
أتمعشق في اسمك وانتي
عماله تزيدي في حيرتي
ومنتيش حاسة بطيبتي إزاي!

ولا صدقي في حبك شافع

إزاي أنا رافع راسك

وانتي بتحني في راسي ازاي

ويسوق النص في لغة شاعرية معتمدة ما يشبه تقنية النكوص والارتداد، واسترجاع التاريخ، المطعم بمجموعة من التراكيب المرسومة بريشة من كلمات وجدانية (رومانسية) تشير إلى الآلام والعذابات المتولدة عن المفارقة بين الحب، والجزاء الذي يجنيه بسبب من هذا الحب، يقول الشاعر:

أنا أقدم شارع فيك

أنا طفل اتعلق بيك

ويقول:

أنا لو عاشقك متخير

كان قلبي زمانه اتغير

وحياتك لفضل أغير فيك لحد ما ترضي عليَّ

ويقدم الشاعر في النص ملامح عشقه، ودلائل حبه؛ فيقول:

وأنا عشت حياتي بحالها علشان ملمحش في عينك خوف

وفي بحرك ولا في برك

ازاي أحميلك ضهرك

وأنا ضهري في آخر الليل دايماً بيبات محني ومكشوف

في هذا النص قائمة بتهم الاستبداد الذي خمشَ وجه المحبوبة الجميل، وترك ندوبًا أحالته نموذجًا قبيحًا.

وفي هذا النص، رفض صارخ للخوف الذي سكن قلب المحبوبة، وفيه مطاردة لحرقة ظهرها، وتوْقٌ جارف لصيانتها؛ لأنها أنبل ما تكون، وأعرق ما تكون، وأجمل ما تكون، وأعف ما تكون.

(٧)
شعارات ميدان التحرير
نحو جنس أدبي لم يُكتشف

ربما تكون مغامرة نقدية أن ينظر إلى ما أبدعته عقول الثوار في ميدان التحرير من شعارات على أنه (جنس أدبي)، أو على أنه مشروع جنس أدبي يتخلق في رحم نظرية الأدب.

وبعيدًا عما يمكن أن تقود إليه هذه المغامرة، فثمة اتفاق على السهمة التي قامت بها شعارات الميدان في تحقيق آمال الثورة، وترسيخ مفاهيمها.

وليس مبالغة إن قررت أن شعارات ميدان التحرير مثلت خزينة للحكمة والوعي، وعكست مجموعة من الدلالات، وقامت بعدد من الوظائف الثورية.

لقد استطاعت شعارات الميدان أن ترعى وظيفة حضارية تمثلت مفرداتها فيما يلي:

الوعي الجمعي بكليات الأمور، والمطالب، والمقاصد، وهو بعض ما نطق به مثل الشعارات التالية:

- الشعب يريد إسقاط النظام.
- ثورة ثورة حتى النصر.. ثورة في كل شوارع مصر.
- الشعب خلاص أسقط النظام.

- لا مبارك ولا سليمان.. دول عملاء الأمريكان.

- تغيير، حرية، عدالة اجتماعية.

كما قامت الشعارات لتعكس المنظومة الأخلاقية الراقية لجموع الثائرين، وهو ملمح حضاري يصدر ما سكن في الضمير الثقافي المصري من آثار الأخلاق الإسلامية، في مثل:

- سلمية سلمية

- مصر يا أم.. ولادك أهُم / دول علشانك شالوا الهم.

- إحنا مين إحنا مين / إحنا كل المصريين.

- الجيش والشعب إيد واحدة.

يا جمال قول لأبوك، الشعب المصري بيكرهوك.

هذه الملامح الحانية على أفكار الوحدة، والسلام الاجتماعي، ورفض الاستبداد؛ هي بعض ما سكن هذه الشعارات، وهي ما حرك جموع الثائرين.

وعلى طريقة التأصيل لهذا الجنس الأدبي المقترح، يرجى تأمل ما استطاعه من توظيف عدد من الملامح اللسانية والبلاغية، من مثل:

أ- استثمار تقنية السجع في تثوير اللغة، ودعم بلاغة الرفض، وبلاغة التحريض، وبلاغة العصيان.

ب- كثافة استعمال أصوات المد واللين، بما هي مخزن للقمم الإسماعية المرتفعة، الموائمة لطبيعة الميدان.

ج- كثافة استعمال الأصوات المجهورة والانفجارية والتكرارية والصفيرية للغرض نفسه.

د- ظهور مجموعة من التقنيات الطريفة من مثل استثمار الفكاهة في مثل:

- ارحل يعني امشي، واللّا مبتفهمشي!

لقد كان ميدان التحرير أنموذجًا مسكونًا بالإبداع، فجّر طاقة إبداعية ظلت حبيسة وكامنة في العقل المصري، تتهيأ، وتستجمع خيوطها لتنطلق خادمة هذه الثورة النبيلة الفارقة في تاريخ مصر اليوم.

وبعد، فلقد أمكن من خلال تأمل حالة ميدان التحرير على المستوى الإبداعي أن نقف أمام مجموعة من العلامات المائزة لما أنتجته الثورة على أرض الميدان، وهو ما يمكن إجماله فيما يلي:

- **أولًا**: التعاطي الأوّلي مع أحداث الثورة باستحضار النصوص التي أنتجت في مراحل تاريخية سابقة؛ لتكون أغنيات الميدان.
- **ثانيًا**: تنوع مخرجات الحالة الإبداعية للميدان؛ لتغطي مساحة واسعة تطول النصوص الشعرية الفصيحة والعامية معًا، والنصوص النثرية فيما سمته الورقة بالشعارات.
- **ثالثًا**: اتفقت النصون الشعرية جميعًا (في مستوييها اللغويين) على استثمار عدد من التقنيات الفنية، ولاسيما التناص مع نصوص من المرجعية الدينية، لأغراض منح الشرعية لفعل الثورة، ولأغراض خادمة للمتلقين.
- **رابعًا**: اتفقت النصوص الشعرية جميعًا على استعمال معجم شعري مائز ذي ملامح معينة خادمة للفكرة الثورية ولاسيما في بعدها الإنساني (الوجداني) ذي الخصائص الرومانسية الجزئية.
- **خامسًا**: ألمحت الورقة إلى حاجة الشعار إلى التأصيل النظري بما يجعل منه جنسًا أدبيًّا مكتنزًا.

الفصل الرابع

ميدان النور والنار!

قراءة في منجز الإبداع الأدبي حول أحداث ميدان رابعة

(١) مدخل: رابعة حمولة حضارية مترعة

إن تأمل الموقع الجغرافى يضع أيدينا على ملمح مائز يربط حاضره بماض لا يمكن أن يستتر أو يتقنع، ولاسيما أن ثمة تجليات واضحة للجغرافيا الأدبية كان من ثمراتها العناية بالأطالس الأدبية للمدن في الغرب والشرق. وتمثل القاهرة حضورًا فريدًا في هذا السياق، استحق أن يُخدم ببعض الأطالس الأدبية الحديثة:

إن ميدان رابعة العدوية مع تقدير حداثته، إذ هو تابع من الناحية الإدارية إلى مدينة نصر التي كانت من نتائج ما بعد ٢٣ يوليه سنة ١٩٥٢م، على أن منطقة رابعة تعود إلى تسعينيات القرن الماضي، والملاحظ على موقعها أنها في الشرق من القاهرة، وفي الشرق من المدينة الجديدة، ومسألة الجهة ربما يكون لها بعض الدلالات الثقافية. ولاسيما والعلامة البارزة التي تميز هذه المنطقة هي وقوع مسجد رابعة العدوية الذي تأسس سنة ١٩٩٣م في القلب والصدارة منها.

وتحليل الموقع وجغرافيته، والإطلاقات التي سميت بها حدوده دال على الحمولة الحضارية التي تتحرك بها، فرابعة العدوية شخصية شديدة الثراء بالرموز االمكتنزة خلفها، زهدًا وبرًّا وإيمانًا ونقاءً وعلمًا وفضلًا، ولا يمكننا أن نفصل هذه المركزية الكثيفة عن إرادة من أطلق هذه التسمية على هذا المكان ذي الملامح العصرية بطبيعة الحال، وهو ما قد يعني أن المصري المعاصر لا يرى أي انفصال بين ماضيه وحاضره، ولا يرى أي تعارض بين الحياة المعاصرة وأصوله الحضارية والإيمانية والأخلاقية والروحية .

ومتابعة تحليل الموقع الجغرافي يقود إلى نوع من تحصيل هذه العلاقة، فالميدان محاطٌ بالحدود التي تحمل أسماء أعلام: العقاد (عباس محمود العقاد) ومحمود شلتوت (الطيران سابقًا) وهما وجهان ضاربان بعمق في صميم الانتماء للحاكمة الفكرية الإسلامية التي طالما نافحت عن التصوير الإسلامي في الحياة، وأعلت من قيمة أفكاره وقوانينه، ورموزه التاريخية من ميادين الحياة المختلفة.

والميدان محاط بحدود أخرى تحمل أسماء أعلام: النحاس (مصطفى النحاس) بكل العوالق التي ترتبط به وطنية وخدمة للجماهير.

وقد تجلت كثير من هذه الإيحاءات الرمزية، وعلقت في الذاكرة المعاصرة بدرجة شديدة الوضوح بعد الأحداث المفجعة التي خلفها ما عرف إعلاميًّا باسم أحداث فض اعتصام ميدان رابعة، يوم الرابع عشر من أغسطس سنة ٢٠١٣م بعد سبعة أيام مرّت من شوال سنة ١٤٣٤هـ.

وقد وقف عددٌ من المفكرين المعاصرين لإبراز ما يمكن أن تمثله أحداث رابعة المعاصرة من رمزية تاريخية، إذ يقول الدكتور محمد بن مختار الشنقيطي في مقاله المهمّ: من كربلاء إلى رابعة صراع الجلادين والشهداء (ص ١٧ مجلة الرسالة ع ٤٩) المجرد من كل قوة سوى قوة الإيمان والمبدأ، في مواجهة الباطل الصراح المتسلح بكثافة القوة المادية والبطش الدموي والمال الحرام والتواطؤ المخزي».

إننا أمام سؤال يلحُّ علينا: هل كان اختيار رابعة ميدانًا لواحد من تجليات الصراع بين الانتماء للهوية والانصلاح منها؛ قدرًا توجهت مشيئة الله سبحانه لإظهاره؟ وهل كان اختيار رابعة ميدانًا يلخص في رمزية غنية الموقف من الحياة القادمة، إنْ في جانب الحق الذي تمثله حمولة الإسلام الحضارية، وإنْ في جانب الباطل الذي تترس خلفه حمولة التغريب المرعبة؟

إن السكوت عن الإجابة الآن ليس معناه افتقاد الجواب ولا اعتقاد القدرة عليه، ولا تأجيله إلى وقت غير معلوم ولا هو من باب تأخير البيان؛ لأنه سيكون تأخير له عن وقت الحاجة، ولكنه استنكاف عن جواب هو بالضرورة معلن واضح يبرق بروق الرعد في الليالى المظلمة!

إن استدعاء عنوان الميدان هنا استدعاء مقصود؛ بسبب من الحمولة الحضارية والرمزية التاريخية شديدة الثراء التي تفوح منه، وتغمرنا بتأثيرها وحضورها.

ومن جانب آخر، فإن تشابك النور والنار مقصود أيضًا فيما استدعاه العنوان؛ لأنهما حقيقتان تعانقتا على أرضه، وتحركنا في لحظة فارقة.

فإذا بالنور الذي شعّ من أهله أصحاب الحق والمنتصرين للشرعية يهزم النار التي توهمت قدرتها على طمس النور وشعاعه الممتد.

لقد لخص استدعاء النور والنار فارق ما بين ثقافتين، ثقافة المعتصمين الذي رأوا أن النور غير مغلوب، وأن وظيفتهم في الحياة والوجود هي أن يغمروا الوجود ويغرقوا ظلامه بالنور الذي يملكونه، وثقافة من هجموا أو نفذوا قرار فض الاعتصام بكل ما يحملونه من تجليات ثقافة التغريب التي شعارها النار، سواء ظهرت في صورة النار اليونانية القديمة التي عرفها تاريخ التسليح في الحضارات الغربية القديمة أو في صورة النار الحديثة في تشكلاتها المدمرة بدءًا من قنابل الغاز السام، ومرورًا برصاصات الكراهية التي تنفجر في داخل الأجسام المنيرة، وانتهاء بالدبابات والمجنزرات، وليس ثمة انتهاء لتجليات الكراهية!

لقد تأسست الثقافة الإسلامية على رفض التغريب بالنار، واستقر في مدونة نصوصها الكبرى التي تؤسس للتشريع أنه لا ينبغي أن يعذب بالنار

إلا رب النار، يقول النبي الكريم- صلى الله عليه وسلم- في الحديث (شمائل النبي صلى الله عليه وسلم ص١٠٠ حديث ٣٥٦ جمعية المكنز الإسلامي، القاهرة سنة ١٤٢٥هـ): «إنه لا ينبغي أن يعذب بالنار إلا رب النار».

وفحص دلالة النور يدخلها في شبكة علاقات مفهومية مع الوضوح، والبصيرة النقية، والكتاب العزيز بما هو نور أنزله الله لهداية الخلق، والارتباط بالله تعالى إذ النور من أسمائه الحسنى، يهدي أهل الإيمان، والارتباط بالصباح وإسفاره والفجر وإشراقه بما يسكنها من دلالات الأمل والحياة والإيجابية، والارتباط بالمنارة وهي ما ينتصب لهداية الحيارى في الليالي المظلمة، والارتباط بالمئذنة إعلامًا بالحق، والارتباط بالنبي- صلى الله عليه وسلم- إذ هو نور توجيه في تأويل قوله تعالى: «قد جاءكم من الله نور»، ويرتبط بحسن النبات والإزهار. ثم أخيرًا الارتباط بالنعيم المقيم في الجنة.

وفحص دلالة النار يدخلها في شبكة علاقات مفهومية مع البشر والفزع والتهييج، والتنفير، وترتبط كذلك بالفتنة وقد استقر الارتباط بين العداوة والنار، فقد كانت العرب تدعوه على أن يبعد الله داره، وكانوا يوقدون النار لمكره، وكانوا إذا خافوا أحدًا أوقدوا خلفه نارًا بعد أن يتحول عنهم، ومن هنا ارتبطت النار بمقامات الخوف والتخويف، ثم يكفر ارتباطها بالبؤس المقيم في الجحيم!

وربما يعزز هذا التناقض بين المفهومين أن المدينة أسست في الصحراء بما هي رمز للصفاء وانتشار النور، وما زاحمها من بنايات لمؤسسات انبثقت من فكرة تجليات النار، بما هي مؤسسات عسكرية تخدش الوجه الصوفي للصحراء.!

(٢) إبداع ميدان النور والنار:

خطاب الأجناس.

إن فحص منجز الإبداع الأدبي الذي واكب أحداث رابعة يشهد بعدد من العلامات المهمة على طريق خطاب الأجناس الأدبية. وقد برز في هذا الإطار عدد من الأعمال الأدبية الموزعة على الأجناس التالية:

أولًا: الشعر الفصيح.

ثانيًا: شعر العامية.

ثالثًا: القصة القصيرة.

رابعًا: المسرحية.

خامسًا: الشعارات والهتافات.

وفيما يلي، محاولة ترصد عينة من المنجز الأدبي الذي واكب الأحداث، وتعاطى معها موزعة على قائمة هذه الأجناس الأدبية:

٢/ ١ – الشعر الفصيح:

لقد أتيح لهذه القراءة مجموعة مختارة من القصائد الفصيحة، يمكن أن تمثل مدخلًا للقراءة الموضوعية والفنية في هذا السياق، ويمكن توزيعها على محورين هما:

٢/ ١/ أ- محور الديوان الكامل:

وقد اخترت ديوان الشاعر أحمد حسن محمد (لقطات فوتو شعرية لوجه رابعة)

٢/ ١/ ب- محور القصائد المفردة:

وقد اخترت عددًا من القصائد المتنوعة المتعاطية مع أحداث الميدان بشكل متسع الأفق للشعراء:

أحمد حسن محمد.

أحمد حمدي والي.

حسين القباني .

شريف العاقل.

فكري ناموس

محمود موسى..

منتصر ثروت.

وحيد الدهشان.

٢/ ٢- الشعر العامي:

وقد اخترت عددًا من الأعمال العامية تبدو في الظاهر أكثر عددًا من نماذج الشعر الفصيح، بسبب من الكثرة المنجزة في هذا الإطار أساسًا، وقد جاءت النماذج لهذه العينة للشعراء:

❋ إبراهيم الديب

❋ الرفاعي حداد

❋ أيمن حسن عبادة

❋ حسام خليل

❋ حسن أبو عرب

❋ خالد الطبلاوي

❋ خالد على عجيل

❋ زكي خلفة

* شريف العاقل
* عبد القادر أمين
* عصام بدير
* محمد حمزة
* محمود موسى
* منى المنير
* منال درويش
* ناصر علي توفيق
* وحيد الدهشان

٢/ ٣- القصة القصيرة:

وقد اخترت أربعة أصوات موزعة على الرجل والمرأة من جانب، ومُراعًى فيها التنوع في النفس القصصي طولًا وقصرًا، وقد مثلها الأسماء التالية:

د. أحمد مراد بقصته القصيرة: الزفاف.

د. حمزة زوبع بقصته القصيرة: يا عم حمزة، إحنا التلامذة.

سامية أحمد بقصتها القصيرة: الفريق.

عمرو خليل بقصته القصيرة: رائحة الدم.

فجر عاطف صحصاح بقصتها القصيرة: النيل مسجون.

٢/ ٤- المسرحية:

وقد اخترت مسرحية واحدة من فصل واحد بعنوان:

الفنان، لكارم عبد الغفار.

٢/ ٥- الشعارات والهتافات:

وقد جمعت مجموعة ضخمة منها جاءت متنوعة في زمان استعمالها، ومتنوعة في تصميمها التركيبي.

٢/ ٥ ملاحظ على خطاب الأجناس:

إن قراءة المنجز المتعاطي مع قضية أدب هذا الميدان تكشف عن مجموعة من الملاحظ المتعلقة بخطاب الأجناس يمكن رصدها فيما يلي:

أولًا: تنوع الأصوات الأدبية:

وقد جاء التنوع من جهات مختلفة مثّلها اختلاف النوع (ذكورة وأنوثة)، ومثلها الاختلاف المهني والتخصصي، إذ توزعت الأسماء على الاختصاصات الطبية والإعلامية والهندسية والنظرية، بصورة ربما أمكن أن ينظر إليها على أنها تمثيل للخريطة السكانية المصرية من بعض الوجوه، يؤازر ذلك نوع توزع على البيئات الجغرافية التي ينتمي إليها أصحاب هذا المنجز الأدبي على أقاليم الدولة المصرية، جنوبًا وشمالًا ، وشرقًا وغربًا، وريفًا وحضرًا، الخ.

فضلًا عن التنوع العمري، وتوزع هذه الأصوات على شرائح عمرية مختلفة بما يمكن أن يكون موزعًا على جيلين متعاصرين.

ثانيًا: تفاوت التمثيل من جنس أدبي لجنس أدبي آخر:

إن التقسيم العابر هنا لخمسة الأنواع من فنون القول الأدبي يعني- إلى حد ما- المقصود بالتفاوت والتنوع الفني من وجهة نظر الأجناس الأدبية، ويفرض تأمل تفاوت نسب التمثيل في العينة المختارة لكل جنس أدبي والمثير للانتباه؛ تعالي نسبة نصوص الجنس الخامس؛ الشعارات والهتافات مع أنه لم يستقر إلى الآن جنسًا أدبيًّا في برامج نظرية الأدب، وإن كان جديرًا بذلك من جانب آخر وهو أمر ربما يفسره نوع اللحظة الراهنة بحراكها الثوري الذي

يناسبه تمامًا تنامي محددات تمثيل الشعارات والهتافات بحكم كونه الاستجابة السريعة والمواتية للأحداث.

وبعيدًا عن الشعارات والهتافات جاءت بقية أصوات الأجناس الأدبية الأخرى طبيعية متناسقة ومنسجمة مع تاريخها في الحركة الأدبية في التاريخ العربي بوجه عام فجاء الشعر (العامي/ والفصيح) في المقدمة بحكم ميراث عريق متراكم يمثله حضور هذه الفن في الذائقة العربية، وبحكم محددات فنية وموسيقية تعيينًا أسهمت في ذلك الحضور المائز.

وتراجعت الأجناس الأدبية الأخرى تراجعًا لافتًا، فقل تمثيل القصة القصيرة، وبدرجة أكثر انخفاضًا توارت الأصوات المسرحية، وغابت الأصوات الروائية، لاعتبارات تبدو متفهمة إلى حدٍّ كبير في التحليل النقدي والاجتماعي.

ثالثًا: ارتفاع تمثيل الأصوات الإبداعية المنتمية:

لقد كان واحدًا من النتائج التي كشفت عنها أحداث ما عرف باسم فض اعتصام رابعة أنها ميزت بين نوعين من البشر، نوع ظل وفيًّا للإنسانية في المقام الأول اتفق أو اختلف، لكنه كان إنسانيًّا في رفضه للدم، للمأساة، وللفجيعة، وللسلوك المروع، ولهجمة النيران، ولتداعيات الأصوات الإقصائية التي تذرعت بنوع مريض، صارت عبارات من مثل:» إحنا شعب وانتوا شعب» و»لينا رب وليكوا رب» تلخيصًا جيدًا لحجم التشوّه الذي أصاب قطاعًا عريضًا من الناس، وهو النوع الآخر من البشر الذي كشفت عنه الأحداث، ومن هنا فقد كان ظاهرًا جدًّا أن الأصوات التي أنجزت هذا الإبداع المتنوع تمثل قطاعًا نوعيًّا ظل ابنًا بارًا بحدود إنسانية التي تشوه في الأساس، وبارًّا بحدود انتمائه لأمة يعد التراحم ركنًا أساسيًّا في منظومتها

الأخلاقية الحاكمة لحركتها في الحياة، وسلوكها مع الأحياء، ولم تفلح الهجمة التغريبية التي امتدت نحوًا من قرنين من الزمان أو أكثر قليلًا من أن تقتلعها من جذورها الرحيمة.

رابعًا: فروق في فيزياء الحضور النوعي (ذكر/ أنثى) على خريطة الأجناس الأدبية

إن الملحظ الظاهر هنا هو وجود فروق في فيزياء الحضور النوعي تبعًا لتصنيف الأصوات المبدعة (ذكر/ وأنثى) على خريطة الأجناس الأدبية بحيث نشهد غيابًا للمرأة على خريطة القصيدة الفصيحة، وحضورًا غير كثيف على خريطة القصيدة العامية، تشهد حضورًا قويًّا على مستوى القصة القصيرة.

وهذه الفروق في فيزياء الحضور النوعي لا تمثل وجهًا من وجوه الغرابة إذ ظل الشعر العربي في التصور التقليدي له فن ذكوري أو يكاد لاعتبارات تاريخية وفنية في الأساس، وفي الوقت نفسه لم يكن الحضور المائز للأصوات النسائية على خريطة القصة القصيرة غريبًا أيضًا؛ إذ إن الحكي من الناحية النفسية والتكوينية لصيقٌ بتكوين المرأة، فضلًا عن التراكم الذي لحق بتاريخ الإبداع النسائي في هذا المجال في التاريخ الأدبي المصري المعاصر بوجه عام.

(٣) ميدان النور والنار

خطاب الموضوع في المنجز الشعري.

إن قضية الموضوع في مثل هذه القراءة، وفي مثل هذه اللحظة؛ تصبح قضية محورية بامتياز، لأسباب كثيرة جدًّا؛ إذ إن القضية التي ثارت حولها الأحداث هي قضية هوية، وقضية الهوية قضية هوية وجود وفكرة!

(٣/ ١-أ) محددات هوية المعتصمين في القصيدة الفصيحة:

في هذا السياق، تبدو محددات الهوية طافية على سطح أية معالجة لموضوع القصيدة التي ترتمي في أحضان هذا الميدان ناطقة بعلامات النور التي تتراقص وتلمع على أرضه؛ يقول الشاعر أحمد حسن محمد في ديوانه: لقطات فوتو- شعرية لوجه رابعة:

في رابعة..

طرق معبدة

ولكن فوقها حقل

ومحصول وفير من شباب المسلمين..

وهذا السطر الشعري الذي وصف المحصول الوفير في الحقل الكثيف الخير مدعوم بأخلاق حقيقية تؤكد الانتماء، وتعزز قيم هوية الدين العظيم في فهم وتطبيق راقيين بلا تكلف ولا اصطناع. وهذه المنظومة الراقية من القيم تأتي من صاحبها عفوًا مما يدل على نسق من المعايشة تجاوز حدود الاقتناع الفكري إلى حدود الطبيعة والسجية والجبلة، بقول الشاعر:

في رابعة..

تضطر ألا تقلق الجيبين بالإنفاق

حتى لو جنيه

اقعد بأية خيمة ملكًا غريبًا عن رعاياها

إذ أمر استجاب الكل (في عطف عليه)

الله:

يدفع عنك أجر الشاي

أجر طعامك المقبول بالبسمات من وجه الأخ المسئول

ووزعه

قد وقعت فاتورة الوجبات بالحسنات..

إن هذه الروح الشفيفة التي تأنس لك بموجب رابطة الإنسانية التي تجمعكما من جانب، وبموجب رابطة الإسلامية التي تحتضنكما، تجاوزت حدود الخيمة، أو المكان الذي ربما خضع لنوع من التنظيم والترتيب والإعداد الناتج عن سابق خبرة في التربية والجهاد وتاريخ عريق في مقاومة المستبد علم أهلها كثيرًا من خبرات الاعتصامات، وإدارة ميادين الاحتجاجات.

إن هذا التجاوز لحدود الخيمة معناه اصطباغ الميدان جميعًا بروح أخلاقية كتلك التي تجسدت في المقطع الشعري للملك الغريب الذي حل مخدومًا على أية خيمة قابلته، يقول الشاعر:

وبأول الميدان بائع أي شيء

منه خذ شيئًا..

ولا تدفع؛ فبعض الناس حاسب بائعه

وإذا وصلت البيت

فاحك لهم حقيقة رابعة

وتستمر ملامح الهوية فتجاوز البشر الذي صبغتهم صبغة الإسلام، فتحولا ملائكة في ثياب بشرية، لكي تصبغ جمادات الميدان، طرقه ورماله وأرصفته في إعلان عجيب أنها فارقت عالم الجمادات لتنخرط في عالم الإنس الملائكي، يقول الشاعر:

في رابعة..
حتى الرصيف غدا يصلي الفجر مكتمل البكاء
بلا دعة
ورماله عدد من الدعوات في فمه
قد احمرت
...

إن الرصيف على وضوء ليس ينقضه سوى
إن مس شيخًا أزهريًّا حائضًا بدم الضعة

وتصل هذه العلامات إلى فريق عريض من جماهير هذا الشعب احتفظ بفطرته نقية لم تلوثها دعايات الإعلام الكاذب الرخيص الأسود، وتعاطف مع قضية الميدان، واستدعت تاريخ من سكنوه أيام كانوا أبطال البر بضعفاء هذا البلد الكريم، وهذا ما دعاها إلى الاستنفار تطلب مشاركتهم ولكن ننال من جسمها، وأوهن عظمها، فأحلت وأصرت على نوع مشاركة تستشعر بها أنها منهم، وإن خانها عظم ساقيها فلم يحملاها، وألجاها إلى نوع عكاز خشبي، لكن لا تعدم طريقًا نحو نصرة قضية الميدان من باب الانتصار للهوية التي استحضرت علاماتها المضيئة في نفسها، يقول الشاعر:

في رابعة..
ست عجوز أوقفتك
وأخرجت من جيب جلباب قديم صرتين
وقالت: الثوار أولى يا بني..
واستنفرت عكازها..

فاحتج في صوت يقول:
عظام أخشابي القديمة عجزت..
ما عدت أحتمل المضي
ومضت ترتل آية الكرسي
تدعو الله للمخطوف
والميدان ندَّى بالدعاء مسامعه
ومسيرة من عمق حنجرة الطريق
تصيح: مرسي
والعجوز رددت: الله معه.. الله معه.. الله معه

وفي رحلة البحث عن محددات الهوية والانتماء يظهر جيدًا وعي الشاعر المعاصر للأحداث بفارق ما بين العلامات الآلية من غير الأصلية في مقامات تعيين الهوية، فيلح على بيان وعيه بذلك، ويسطره شاعرية، متفاوتة، لكنها تتسع لاستيعاب المواقف، والأشخاص أصحاب المواقف من تحت غلالات التراكيب وزجاج العبارات، يقول الشاعر:

في رابعة
لون اللحى البيضاء أصلي الخشوع
وليس مدهونًا بضوء (الكامرات) الخادعة
ولذا اختفى شيخ العساكر
وارتدى صوف التخاذل
في اعتكاف لا يصح وضوءه، إلا بدم من عيون الأمهات الدامعة.

ومع تنامي الأحداث واتضاح الملامح يحرص الشاعر المعاصر على أن يظهر اتساع أفق المسجد؛ ليتحول الميدان كله إلى ساحة مسجد حقيقي، يمثل امتدادًا جغرافيًّا وماديًّا لمسجد الميدان المتحيز بأبعاده في المكان؛ ليصير الميدان كله مسجد رابعة، في واحدة من الترجمة الحقيقية لانتشار المحددات المادية للهوية الإسلامية وتجسدها الحي، يقول الشاعر:

في رابعة..

أذِّن كي ترى أن الشوارع كلها من حوله سجادة- وقت الصلاة- ورائعة

...

أرأيت

هذي المرة الأولى لثورة مسجد عدَّى حوائطه

وأصبح في مساحة رابعة

أرأيته إلا هنا..

في رابعة!؟

ويبلغ الشاعر صاحب الديوان إلى القمة في اتجاه تجسيد المحددات المادية لهوية المعتصمين الذين تحولوا بالميدان إلى سراج مضيء أصيل في الثقافة العربية الإسلامية ينتمي لهوية النور، مدعوم بتيارات من نصوص متدفقة تمتدحه، وتعلي من قدره، وتتعاطف معه، وتشيع روحًا من تفاؤل مبعثه الضياء المسكون، والمنبعث في الوقت منه، يقول الشاعر:

في رابعة

الأرض قنديل

وقد ملأته

- من صدر ابنها بالزيت-

أم شهيد

حتى أضاء

وكالديوك ترى الملائكة-

فليس يرى ضياء الأرض إلا ثائروها

(ركعًا وسجود).

ولم تكن قراءة محددات الهوية التي ألح عليها شاعر اللقطات الشعرية لوجه رابعة لتغيب عمن تعاطفوا شعريًّا مع الميدان، وغازلوا، وإنْ بقصائد مفردة، لا. لم يكن كذلك، وإنما تواصل الكشف عن هذه المحددات؛ لأنها في حقيقة الأمر عمود الصورة، ومركزها، ونقطة الارتكاز الأساسية في فهم تتابع الأحداث، ولا يمكن لأحد أن يفهم شيئًا في ظل تغييب صوت الهوية ومحدداتها، يقول الشاعر أحمد حسن محمد في قصيدته (أسماء البلتاجي):

تسود رابعة

لتشبه طين حقل

فيه زهر روّج الأشذاء

وهو مقطع قصير لكنه يلخص رمزية الميدان؛ إذ يكثف في رحِمِهِ دلالات الخصوبة، والازدهار، وانبلاج النور من سواد الطين محفوفًا بريح الشذى متجمعًا.

وتتبدى بعض ملامح الهوية في نوع التعهدات التي تنصب من ألسنة المعتصمين وسجلتها بعض سطور القصائد، يقول الشاعر شريف عاقل في

قصيدته (لن أغادر رابعة):

لا لن أخون الله في مصريتي

اقتلني

لكن لن أغادر رابعة

ويصف الشاعر نفسه الحضورَ الذي سكن رابعة في قصيدته: (مت كالرجال) فيقول:

نحن الذين استمسكوا بالحق

في كل العصور بكبرياء

...

أنت المبادئ والشريعة

والطهارة والنقاء

وتأمل المفردات المتراصة يكشف عن تكثيف مقصود لمحددات الهوية، إذ جاء المعجم جميعًا، وقد انتمت مفرداته إلى حقل محددات الهوية في ارتباطها الحميم بالإسلامية، في صور الحق والمبادئ والشريعة.

وربما اتخذ الإعلان عن محددات الهوية طريقًا أخرى، إذ استدعيت بعض الرموز التاريخية الدينية لتحمل عبء التعبير عن ارتباط هذه الهوية بميدان رابعة،

يقول الشاعر فكري ناموس في قصيدته (مصر العظيمة):

اخلع نعالك تشريفًا وتنزيهًا	واخفض جناحك لا فخرًا ولا تيها
واحن جبينك إجلالًا وتكرمة	ادخل إليها فما أدراك ما فيها

وقد جاء هذا المفتتح وقد تناص وتكافل مع قول الله تعالى: «اخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى» لينقل هذا الشعور بالقدسية إلى رابعة، في تلخيص وتكثيف جيد لمحددات الهوية لمن ارتقى بمنزلتها ممن اعتصم على أرضها، وقام على رعاية هذه المحددات وترجمتها على أرض الميدان سلوكًا وأخلاقًا.

وهذه الروح هي التي تفسر من بعض الأصوات تذكر تاريخًا منتميًا، على الرغم من روح التقريرية التي صبغت بعض الصياغات، بقول الشاعر فكري ناموس:

قل للذين تمادوا في خيانتها هيهات أحلامكم والله حاميها
قلنا سننهض والإسلام مركبنا ونهضة الحق باسم الله مجريها
سلاحنا العلم والقرآن منهجه وعلى خطى المصطفى بالعقل غشيها
أيام كنا يخـاف النجـم طلعتنا وأمة الغرب والإسلام لاهيها
أيام كنا منارات تشع هدى والأرض ظمأى لدين الله يحييها

وفي السياق نفسه يقف الشاعر محمود موسى في قصيدته (ما بعد الخمس)، مسترجعًا أبجديات ما تعلمه، وتربى عليه في حضن هذا الدين الذي ترجم سلوكًا حضاريًّا على أرض ميدان رابعة، يهدم دعاوى الدعاية السوداء التي ركبت قطار إعلان يضم المعتصمين بانتمائهم لأفكار العنف في الراية الكريهة التي أعلنوها وتترسوا تحتها معلنة الحرب على الإرهاب، وهو نوع تترس كشف عن انتمائهم الفكري للغرب الأميركي تعيينًا، يقول الشاعر:

إني علمت صغيرًا أن السلم لدي
شعار عقيدة
وبأن بشاشة هذه المنظر إشعار
بالدين السمح ولا يستقدم أي مكيدة

وفي ملمح آخر للركون إلى محددات الهوية التي أظهرها شعراء القصيدة الفصيحة المعاصرون للأحداث تبدت تقنية مطورة لقصيدة الاعتذاريات القديمة، بحيث صارت غرضًا إيجابيًّا يعلن عن الانتماء، ويكشف عن الهوية التي تمكن صاحبها من مواجهة الحياة بسلاح الإيمان والركون إلى جناب الله تعالى وجناب رسوله المصطفى- صلى الله عليه وسلم-، وهو ما بدا في قصيدة الشاعر أحمد حمدي والي (مأعظمك!)

صحيح أن الاعتذارية هنا لرموز الثورة في موجتها الجديدة التي جسدها الدم الطاهر والنور المتدفق معه في أحداث ميدان رابعة، لكنها اعتذارية تستدعي بالضرورة تراثًا الاعتذاريات النبيلة في تاريخ الشعرية العربية، يقول الشاعر:

يا سيدي ما أعظمك

تاهت على شفة الزمان حروفنا

والشعر مهما قلت- عذرًا سيدي- ما أنصفك

الليل خضب بالظلام ديارنا، ويظل نورك رغم غدر ذئابهم

قمرًا تلألأ في السما

ما أروعك!

والذي يدعم ارتباط هذه الاعتذارية بتاريخ الاعتذاريات للنبي- صلى الله عليه وسلم- في تاريخ الشعرية العربية وتقاليدها، هو توجه الشاعر إلى ربطها بمقام متابعة بطل اعتذاريته للنبي- صلى الله عليه وسلم-، يقول الشاعر:

يا سيدي.. علمتنا أن الرجولة تنتهي دومًا إليك

والعز والشرف الرفيع وجاه أمة أحمد يتتلمذون على يديك

يا راية النصر التي اشتقنا لها

رسمت إرادة أمتي في مقلتيك

عذرًا إليك

ويعود فيذكر بعضًا من محددات بطولة البطل الذي يتغنى بأمجاده في نوع اعتذارية جديد، يقول الشاعر:

يا سيدي.. مليون آه.. وجع العروبة في حصارك قاتل

والحر تبكيه الأباة

القدس تسفح دمعها الغالي على أهدابكم.. ويئن محراب الصلاة

تِهْ في شموخك، علّم الثوار قانون الحياة

ويتطور على وحي من أحداث رابعة فن المعارضات الشعرية، فنجد بعضًا ممن يلوذون به، ولكن في الاتجاه المعاكس، يرصد كيف تجاوز نفر فأهدروا قيم الهوية ومحدداتها، في ملمح شديد السخرية، يقول الشاعر منتصر ثروت في قصيدة (مصر تتحسر على نفسها)، وهي نوع معارضة معاكسة لقصيدة حافظ إبراهيم- رحمه الله تعالى- (مصر تتحدث عن نفسها):

وقف الخلق ينظرون جميعًا	كيف أجني مرارة الخزي وحدي
إنني حصن الراقصات وقبر	للعفيفات والمبـــــــــاذل تندي
إنني للمستضعفين جحيم	ونعيمي للفاجـرين وشهـــدي

...

أمن النصر أنهم غـــــدروا	بالسمح فخرًا بقبضته المستبد

إن الشاعر في هذه القصيدة يقرر أن محددات الهوية التي من أجلها تأجج الصراع تكمن في العفة والسماحة، وهو الأمر الذي يستدعي- بقوة- منظومة الأخلاق التي غرسها الإسلام الذي حمله هؤلاء المعتصمون وواجهوا به خصومهم.

إن اتصال هذه المحددات مثل ركيزة موضوعية لا يمكن تجاوزها في أية قراءة للعناصر الموضوعية التي طفت على سطح القصائد الفصيحة، التي عانقت قضية الميدان كانت أولى عطاءات النور ماثلة في الوعي بأن الصراع هو صراع هوية بامتياز، وهو ما ظهر أغنية أو وصفًا أو اعتذارية، مستصحبًا أبعادها وملامحها الفكرية والأخلاقية التي تلخصت في بعض معالجة الشعر أنها لم تكن يومًا في صف الضلال، كما يقول الشاعر وحيد الدهشان في قصيدته (عام رابعة)، ساعة يصف مقررًا آمال الذين واجهوا المعتصمين:

يرجون كسر إراداة ما أذعنت

يومًا ولم تك للضلال مشايعه

(٣/ ١- ب) محددات هوية المعتصمين في القصيدة العامية:

ولم تكن القصيدة العامية بعيدًا عن مغازلة هذا العنصر الموضوعي، المتعلق بمحددات الهوية التي تترس حولها المعتصمون في الميدان في لحظة تعي مخاطر التفريط في هذه المحددات على وجودها ومستقبلها وحريتها.

ولعلنا لا نبالغ إن قررنا أنها كانت أكثر وضوحًا في بيان هذا العنصر الموضوعي؛ لتجاوزها الحاجز اللغوي الذي قد يعانيه بعض المعاصرين في مواجهة تلقيه للقصيدة العربية الفصيحة من جانب، ولتذرع القصيدة العامية بعناصر لغوية ورمزية ألصق بطبيعة اللحظة الراهنة التي ولدت نصها، يقول أيمن حسن عبادة (مع تقدير تراجع مستواها الفني):

طول ما هي ثورة ضد الثورة
ضد الناس الشرفا الطاهرة
يبقى أكـيد الخـاينين بـره
والشـرفـا جـوّا الزنازين

إن هذه السطور تلخص المسألة في عمومها متكئة على معجم عام ينتمي إلى علاقات هوية منتمية لمنظومة أخلاقية دينية إسلامية تعتمد الطهر والشرف مبادئ ترتكز عليها، وهو العموم الذي يتركز قليلًا في قائمة مفردات تنتمي لعلاقات هوية أكثر وضوحًا في انضوائها تحت حقل ديني إسلامي ظاهر الوضوح، يقول حسن أبو عرب:

قل لي إيه ذنب السجود
مصـر أمي نيـلها دمـي
والصحـابة دول جدودي

وصراحة الانتساب إلى (الصحابة رضوان الله عليهم) حاسم في باب بيان تعيين محددات الهوية، التي تشكل مادة الصراع الأساسية في أحداث هذا الميدان الذي يمثل علامة مائزة وفارقة في تاريخ مصر.

ويحرص بعض أصحاب الأصوات العامية أن يعمق الشعور بالمأساة فيعتمد في وضعه استحضار مدونة من صفات الشهداء الذين سقطوا على أرض الميدان تنتمي جميعًا لمحددات الهوية بالغة الارتباط بالإسلام، ومناسكه وشعائره، يقول زكي خلفه-في (شهيد عاشق):

شهيد شاف الصباح غنى
...
وقف صلى وكان صايم
وفوقه عسكري كان قايم
دعا له يومها في سجوده

لقد لجأت هذه السطور إلى معجم الشعائر (من الصلاة والصيام والسجود) لدعم بشاعة الجريمة التي ارتبكت في حق من سقطوا؛ هذا صحيح، لكنه كاشف عن شعور الكاتب بقيمة هذه المحددات المؤسسة لهوية أبناء الميدان.

ويتطور النفس الشعري عند بعض أصحاب القصيدة العامية في اعتماده عددًا من الرموز المنتمية بوضوح إلى محددات الهوية، فيقول عبد القادر أمين:

محدش شاف ميدان تايه وبيدور على ناسه
وناس تايهة وبتدور على الميدان
ما بين الأموات
مفيش آدم ولا حوّا
صبح تايه جبل عرفات
طريق الحب ما بينهم بدون علامات
وعَمَّال الصفا يصرخ وبينادي على المروة
ورا زمزم. شوية دم بيصلي على نفسه صلاة الفجر
متكفن وبيأمن.

إن هذا التراكم الذي تأسس على استدعاء (عرفات/ والصفا/ والمروة/ وزمزم) بكل حمولتها المنتمية، وبكل حمولتها الضاربة في المعجم الإسلامي مقصود من الشاعر لتثبيت صورة الهوية التي لازمت أبناء الميدان.

٣/ ٢ الغرب الذي بداخلهم محددات هوية قاذفي الرصاص:

ومن جهة أخرى، حرصت القصائد على بيان المحددات المخاصمة للهوية في جانب من قتلوا وغدروا وحرقوا وأشعلوا نيرانهم، وحرص أصحاب هذه القصائد على تصوير هذا الجانب منطلقًا من رمزية النار بكل حمولتها الرمزية المرتبطة بالشيطان حينًا، وبالغرب حينًا آخر.

والانطلاق في تصوير الوجه المعادي لأبناء الميدان من بوابة رمزية النار أمرٌ يبدو طبيعيًّا ومتسقًا مع محددات هويتهم أيضًا، ذلك أن مخاصمة الهوية الإسلامية بعض الآثار التي خلفتها رياح الغرب التي هبت مع حركات الاحتلال والغزو لديار المسلمين، وهو الأمر الذي يفتح مجددًا باب السؤال حول ما كان طرَحَهُ روجيه جاردوي من قبل في كتابه (وعود الإسلام)، وهو أن الغرب أكبر مجرم في التاريخ. إن شهادة جاردوي لا يمكن أن تكون مجروحة بحال. وها هي ذي الواقعات تثبت أن الذي قرره لم يكن مجازًا عن وحشية هذا الغرب، ولكن الأمر ينبغي أن يحمل على الحقيقة.

(٣/ ٢-أ) في القصيدة الفصيحة:

وتتخذ هذه الوحشية الوافدة من الغرب صورًا متعددة، لكن عمودها الثابت الذي لا يفارق المشهد، هو النار والمتصلة والتعذيب، يقول أحمد حسن محمد في (لقطات فوتو شعرية لوجه رابعة): وهو ما تتكفل ببيانه هنا القصيدة الفصيحة في هذه الفقرة:

في رابعة..
ولد وبنت يلعبان (عروسة وعريسها)
...
هي لعبة الأطفال في الميدان
منذ تخرج الجلاد في كلية التعذيب
حالفًا اليمين بأن يظل على ولاء السيف للسياف..
و(الإعلام) للحكام..
والسكن للجزار..
والجلاد
- حين يقدم الثوار في طبق ارتياح خالص
للمقصلة

ففي هذا المقطع الذي افتتحه بالعبارة المرعبة (كلية التعذيب) تسكن ثقافة الغرب بكاملها؛ لأنها توشك أن تلخصها، وتكثفها.

لكن رمزية النار بما هي معادل موضوعي مادي يلخص وجه الغرب، ووحشته يظهر بوضوح محاطًا بحقله المعجمي، يقول أحمد حسن محمد:

هي لعبة الأطفال منذ تعود الضباط قنص الطفل

في أحضان أم

لا يرى الشعراء

- في إحراقها والطفل-

أية مشكلة

إن الربط بين الإحراق والأمومة والطفولة يبدو أيضًا ربطًا غير غريب عن المعرفة الغربية التي ألفت أن تسكب اللبان، وتحرق الأقماح ضنًّا بها على فقراء العالم في سبيل الحفاظ على أسعارها العالمية، وهو ما يعني أن التضحية برمزية الخصوبة والبراءة والأمل أمر مألوف في هذه الثقافة المتوحشة.

ويحرص الشعر الذي يصور هذا الفريق على أن يحيطه بمحددات مخاصمته للهوية الإسلامية، شريعة وأخلاقًا. وهو ما يحمله على أن يستجمع مجموعة كبيرة من الألفاظ والتراكيب والصور التي تجسد هذه المخاصمة؛ قاصدًا من ورائها تفسير الفاجعة التي وقعت من فريق تجرد من إنسانية يقول أحمد حسن محمد:

نطف الزناة به: رصاص عسكري

من فروج بنادق

قذف المذيع بها

بأرحام الفضائيات في كرهٍ

فأنجب فاجعة

...

وترى زناة سياسة يبكون ملء عيون خبث خانعة

إن هذا الإلحاح على هذه الصورة يبدو أمرًا طبيعيًّا لما تحيطها في المدونة اللغوية العربية من نفور، مرده إلى:

أ- قوانين المروءة العربية الموروثة في بيئات الأحرار والحرائر، وهو ما يمكن أن تشير إليه عبارة هند بنت عتبة عندما جاءت مبايعة النبي- صلى الله عليه وسلم- قائلة قولتها الشهيرة: وهل تزني الحرة؟ في استنكار بالغ القوة!

ب- نصوص المرجعية المعجزة المتمثلة في الكتاب العزيز، وهو النص الكريم الذي أحاط هذه الجريمة بكل قرائن التنفير عندما قال سبحانه ﴿ولا تقربوا الزنا إنه كان فاحشة وساء سبيلًا﴾ [سورة الإسراء ١٧/ ٣٢] فحرم وشدد في النهي، وأخبر عن شؤمها وأكده، ونفر منها وبالغ في تبشيع صورتها.

إن فحص محددات ثقافة التوحش التي ارتبطت ارتباطًا أساسيًّا بمستعملي النار، وقاذفي الرصاص يكشف عن إحاطته برموز البيئة الغربية، ومن هنا نرى (الدب) بما هو حيوان مرتبط في الذهن المعاصر بالثقافة الغربية الباردة كثير الظهور في القصائد المتعاطية مع قضية الميدان، يقول أحمد حسن محمد:

ويظن دب (بلطجي) أنه سيبيع محصولًا لتجار الحضارة

وفي هذا السياق، تجمعت كلمات ترمي ممثل الثقافة الغربية الذي حمل (الرصاصة) في أحدث تطوراتها الواردة من هنا من محل الغدر المتدثر

بالضباب والمتزمل بالعجمة وعدم البيان- بكل الخفوت التي تحمل الإنسان على النفور منه؛ من مثل: السفاح، والفاجر، والعاهر، والعبيد. وهو مجموعة تربطها، أو هكذا أرادت القصيدة الفصحية هنا- علاقات هوية، أو مجالًا دلاليًّا واحدًا، هو الغربة عن مجالنا، والانتماء لعدونا، فصار المنتمي لعدونا- في أفق القصيد- عدونا حقيقة.

(٣/ ٢-ب) في القصيدة العامية:

ومن جهة أخرى، فقد كان واضحًا بدرجة كبيرة أن ميراث الغرب المتوحش الذي جرى في عروق أجيال من أبناء الفرنجة الذين استبقوهم في ديارنا ما زال باقيًا قائمًا ينمو ويتضخم، ويحيط بأذرعه الأمل الذي يحاول أن يكبر في صدور أبناء الوطن الحقيقيين. وهذه الغربة ربما يمكن متابعتها في المقاطع التي يتجلى المنجز الغربي في أيدي المجرم الذي انفجر في الميدان، وهو المنجز الذي جاء الرصاص والبارود علامة عليه، يقول حسن أبو عرب:

يا عسكري وجّه رصاصك لليهود

أنا مش بخاف ولا للمذلة راح أعود

مهما يحصدنا رصاصك

أو هنحضن للبارود

ومثلما هجمت النار بما هي معادل موضوعي للمجرم المتابع للمحددات الغربية في القصيدة الفصيحة، ظهرت أيضًا في المقاطع العامية، يقول محمد حمزة:

قد حرقت أبي بالنار

ونطقت كثعبان فاح

وربما تطور الأمر في الأعمال العامية ليصور الأمر بعيدًا عن الرمزية، فيظهر الميدان ساحة حرب حقيقية تستعمل فيها تقنيات الحرب، وخططها، وقوانينها ومقدمتها، من الحصار وغيره ويتطور ظهور رمزية الغرب من الرصاص إلى ما فوقه، يقول محمود موسى:

جالك كلامي؟

وعرفت لما طلعت فوق غصن السما

إن الوحيد

اللي استلم ثورته الجايزة بصحيح

هو اللي ربه مقدره

تقدير وكان حاصل عليه

من وقفته في وش القنابل والقيود

ومثلما اتضح في القصيدة الفصيحة ما به كان الكشف عن وجه الغرب، من مثل استعمال التشكيل الحيوان فقد كانت العامية أكثر كشفًا بالتقنية نفسها عندما استعملت المركب الإضافية تعيينًا؛ لتشير إلى الوجه الغربي الذي دهس الميدان فجر طهره، يقول خالد علي عجيل:

صباح النور على جبينك

يا وطن مأسور

قاعد ومتسلسل

وحوالينك.. كلاب الروم

وتعالب من العريان

وضبع يهود

وبتحليل المركبين الإضافيين (كلاب الروم/ وضبع يهود) نكتشف الوجه القبيح الذي أعلن عن نفسه في الميدان يستهدف اغتياله ورميه بالنار والمركبات الإضافية خزائن، كثيرًا ما تحمل ثروة دلالية ضاربة في عمق التاريخ، بسبب من العنصر اللفظي الأخير (المضاف إليه) فالروم عدو، ويهود عدو، والمضافان هنا في المركبين لفظان مترعان يحملان رمزية حقيقية لا تخفَى، تشير بوضوح إلى: الدناسة والخسة معًا!

ومثلما ظهر الحيوان في القصيدة الفصيحة ظهر أيضًا في المقاطع العامية حاملًا الحمولة الدلالية نفسها، صحيح أن (الديابة) أو الذئاب في ترجمتها الفصيحة هي الحيوان الأعلى ظهورها في العامية، لكن حقق ما جاء من أجله من بيان غدر الغادرين الذين هجموا على الميدان في لحظة متوحشة من عمر هذا الزمان، تقول منال درويش:

وابتدى شــغــل التعــالــب والديابــة

...

لكنها لحظة تحدي نبتدي بيها الطريق
مهما الديابة مزعت قلب البريء
ح اصرخ واقولك يا بطل حنكون معاك

وهكذا يتضح لنا أن أهم قضيتين تمثلان مفتاحًا لقراءة شعرية الميدان، هما:

أولًا: قضية محددات الهوية التي صاحبت ممثلي الطهر والإيمان الذين تحركوا واعتصموا وهَبُّوا لنصرة هوية هذه الأمة.

ثانيًا: قضية محددات هوية العدو الذي داهم اعتصامهم، ومثّل تجليًا شديد الوضوح لثقافة العدو المحتل الغازي الغربي بامتياز.

(٤) ألق النور

(حين تتحول الأجساد بفعل الشهادة إلى أشعة من نور)!

إن فحص المنجز الشعري (على ازدواج لغته، وتوزعه على مستويي الفصحى والعامية) يعلن عن ارتفاع نسبة الحضور موضوع الشهادة، ومغازلة صورة الشهيد، واتخذ هذا الحضور أشكالًا متنوعة، طالت عتبات النص:

أ- على مستوى عنوان القصائد.

ب- على مستوى إهداءات الشعراء.

واتخذت قضية الشهيد حضورها المتميز من مجموعة من المصادر المهمة للغاية شكلت أبعاد الحفاوة بها، والتعاطف الإيجابي الحنون معها. وتمثلت هذه المصادر التي شكلت عمق النظرة إلى الشهيد، وقضية الشهادة في:

المصدر الديني (الذي يجسده الذكر الحكيم والسنة المطهرة).

ب- المصدر التاريخي (بعصوره المختلفة، ولاسيما عصور الحضارة الإسلامية الزاهية في ارتباطها بالجهاد).

ج- المصدر الوجداني (الذي تشكل في الوعي الشعبي، وغذته مصادر كثيرة جدًّا).

وتمثل قضية الشهادة الموضوع الأبرز الذي يعطي لمعتصمي الميدان الحضور الدافئ بكل هوامشه الوجدانية، وتقترب القصيدة في تعاطيها مع موضوع الشهادة والشهيد من الإنسانية للدرجة التي يمكن الزعم معها أن القصيدة في هذا الإطار تكاد تخلق نوعَ رومانسية خاص بها، يتميز من كل الرومانسيات التي عرفها تاريخ الأدب المعاصر، يمكن أن نسميها الرومانسية المنتمية.

٤ / ١في القصيدة الفصيحة:

صحيح أن كثيرًا من المنجز الشعرى للميدان أفرط في تصوير مشاهد الفاجعة والمأساة، لكن هذا المنجز كان حريصًا جدًّا على تجاوز المعجم الذي يصور الضحايا الأبرياء بكل ألفاظه، ملحًّا على استدعاء المفردة الجوهرية المركزية التي مثلت بحضورها الكثيف نقطة النور المركزية التي انبعثت من قضية الميدان، وانبعثت من أجساد المعتصمين الذين اغتالتهم رصاصات بقايا جنود نابليون، يقول أحمد حسن محمد:

في رابعة

ولد وبنت يلعبان (عروسة وعريسها)

عفوًا

أنا قصدي: (الشهيد وأرملة)

إن هذا الاستدراك المريع يكشف عن الإدراك المبكر الذي تترس خلف شاعر الميدان- لقيمة الشهيد في الوعي بقضية المعتصمين في الأساس، وفي هذا السياق يتتابع الحضور للشهداء، يقول:

والشهداء كبش الفدا (بلاطجة) برتبة عسكري

في جيوش البلبلة

ويتخذ موضوع الشهيد عند أحمد حسن محمد- تعيينًا- بعدًا مهمًّا عندما يتحول على يديه إلى بطل ماجد يتخذه مركزًا الحكايات شعرية من مثل:

ويعود (مشروع الشهيد) كعادة البحار

من بحر الرصاص العسكري

وماؤه المحمر فاض بجبين الصيفي حتى أغرقه

وتتأجج المشاعر أسى ولوعة وحرقة وحزنًا- إذا لم يتحقق مشروع الشهادة ويصيب الواقع ويتضرج الشهيد في دمائه، يقول:

ويعود مشروع الشهيد كعادة البحار

...

يبكي

فلا صنارة الشهداء قد صادته من بحر الرصاص

ولا تبقى السر خلف الجيب نصف وريقة

من غير علم أبيه وهي مطبقة

إن هذا البكاء الذي يفيض من عين من ترجى الشهادة، ثم لم ينلها مرجعه إلى اثنين، هما: فوات مقام الشهيد وتجاوزه وانكشاف سر الوصية التي كانت تسكن بين سطور نصف الوريقة اللائذة بالجيب بعيدًا عن عيون الأب الملهوف على ولده.

ويطور الشاعر أحمد حسن محمد هذا الموضوع، ويحوله أغنية يبدو فيها متأثرًا بالخطاب الشعري المعاصر في بعض صياغاته الشعرية، عندما يقول:

سترى هنا امرأة أتت من بورسعيد

باعت جواهرها

لتطعم كل عُمّال السلام بأرض مشروع الشهادات الجديد

فالمجد للعمال..

يا عُمال مشروع الشهيد

وفي مشهد رائع، تتدفق شاعرية الشاعر في صورة متعددة المصادر، تغازل كل الذين تقدموا لطلب الشهادة، فيقول:

في رابعة
نسج الملائكة المعاطف من بياضهم..
ارتداها اثنان
من طلب الشهادة
وَ
الطبيب..
وتسابقا

في هذه الصورة الملهمة التي تتكئ على المصدر الديني (المتمثل في الملائكة) بكل ما يعلق بهم من دلالات النورانية والطهر والطاعة الدائمة التي لا يتصور معها نوع معصية، والتعالي المرتبط بالسماء والجنان، والتي تتكئ كذلك على المصدر الثقافي (المتمثل في دلالات اللون الأبيض بكل ما يوحي به من الضياء والطهر والفرح والبراءة) يتقدم الشهيد في قائمة ثنائية فقط لا يجاوره فيها غير الطبيب، والشهيد يطلب نجاة روحه التي يرقبها طائرة في الجنة، والطبيب الرمز الملائكي على الأرض الذي يطلب نجاة الأبدان بما هي بنيان الرب، كما جاء في الآثار القديمة.

وتحرص القصيدة عند أحمد حسن محمد في هذا السياق على تجسيد الشهادة في تجليات مادية مبهجة، تنشر السرور، يقول:

وفجأة
برصاصة في المخ من يد ضابط قد غرب الطبيب...
قضى غريب!
أيجر مجروحًا إلى الدنيا..
ويتركه
ليأخذ حظه المقسوم للشهداء من حلوى المغيب
طب عجيب

وأنا أريد منك أن تقف عند (حلوى المغيب) وهي المركب الإضافي الذي اختزن في داخله كل ما جاء مرويًّا في باب كرامة الشهداء، ومناقبهم. صحيح أن النصوص المقدسة التي أفاضت في بيان فضل الشهيد أبرّ بالمتلقي وهو ما تجلّى في الانبساط التركيبي فيها، ساعة تذرعت بالإطناب لتحبب في الإقبال على مقام الشهادة لكن الاختزان هنا محبب؛ لأنه جاء في مقام مفارق، جاء وقد وقعت الشهادة فعلًا، وصار التحبيب نوح مخايلة، تريد من المتلقي أن يسرف في التقاط أدلة الفرح التي حازها ذاك الذي علا وارتقى شهيدًا.

ويبدو واضحًا رمز النور عندما يصرح الشاعر المعاصر للأحداث بأن مادة النور التي تغمر الأرض اليوم جاءت من أثر الزيت الذي تدفق من صدور الشهداء، يقول أحمد حسن محمد:

الأرض قنديل
وقد ملأته
من صدر ابنها بالزيت
أم شهيد
حتى أضاء..

ويقول في إصرار على رمزية النور المرتبطة بدم الشهيد، ومقامه الذي يحيي الوجود:

قولوا لهم..
هذا رسول الموت..
من يعطي إلى الشهداء تذكرة الدخول إلى السماء
فيقرب العشاق من معشوقهم
ويبل ريق شهيدهم بعض ما يبدو وما للأغبياء
وفي الحقيقة كوثر يحيي الفناء

إن تعانق الماء والنور أمر عجيب على صفحة القصيدة المعاصرة المتعاطفة مع قضية الميدان؛ لأنها تثبت أن قضية الميدان كانت إعادة الحياة إلى الأرض المجدبة، وإعادة الإنارة للطرق المظلمة!

وعلى الرغم من ظهور معجم تترادف ألفاظه مع مفردات الشهادة والشهيد، فإنها تستعمل محاطة بسياقات ترقى بدلالاتها إلى مستوى دلالات الشهادة، من جانب ولا تنفرد بالحضور وحدها مع ذلك من جانب آخر، إن الموت ربما كان لفظًا ذا دلالة منزوعة الهوامش إذا ما قورن بلفظ الشهادة أو الشهيد، لكن حصاره بسياقات لغوية محفزة وإيجابية تحمله بقدر من الدلالات الهامشية التي تجعله يتجاوز الدلالة المركزية التي تبدو واصفة ومحايدة، يقول شريف العاقل:

مت كالرجال.. ولا تسلم

إن تكاثرت العداء..

نحن الذين استمسكوا بالحق..

في كل العصور بكبرياء

إن هذا الذي جاء حول فعل الأمر(مت) من اعتبار الهاجمين على الميدان أعداءَ من جانب، ووصف الذين اعتصموا مستمسكين بالحق- حمل الفعل بقدر من الدلالات الإيجابية التي تدخلها في علاقات ترادف مع الشهادة، ولاسيما إذا استدعى النص شخصيات تراثية دينية- تعيينًا- هذا الحق الذي ينتصر له معتصمو الميدان يقول:

مت كالرجال.. فإنما هي فتنة..

عشان مصحفه رواها

حين أغرقه الدماء

...

لا لست وحدك

نحن في ميداننا

نحني الجباه.. ونسأل الله الشهادة والغذاء

ففي هذا المقطع الذي استدعى فيه الشاعر استشهاد عثمان عندما تسور عليه الهاجمون الغاصبون المجردون حمل الموت بشحنة دلالية جعلته مرادفًا للشهادة، وهو ما ظهر في المقطع التالي عندما حضرت المفردة إلى مجال النص.

ولم يقف الأمر عند حدود حضور مفردة الموت التي حملت بدلالات إيجابية تدخلها في زمرة معجم الشهادة، ولكن تعداه إلى حضور مفردات أخرى حملت شحنات دلالية إيجابية وعاطفية معًا بسبب من المجاورات السياقية، يقول أحمد حمدي والي:

لن يرحم التاريخ من باعوا

ومن خانوا.. ومن سفكوا الدماء

إن سفك الدماء هنا تركيب يترادف مع تراكيب من مثل: قتلوا، لكن حياطته بمن خانوا ومن باعوا ارتقى بدلالته الإيجابية غير الواصفة، واقترب بها من معجم الشهادة.

ويقول الشاعر وحيد الدهشان الذي استعمل لفظ الموت في سياق لغوي يدخله به في علاقات دلالية مع الشهادة:

عادت طقوس القهر في أوطاننا	والغدر أعمل في الخفاء أصابعه
فإذا بوجه الأرض بعد صفائه	مما جنى الباغون ينزف أدمعه
ياليتها قد زلزلت زلزالها	يا ليت أنا قد لقينا القارعة
فالموت خير من حياة طعمها	للحر أشبه بالسموم الناقعة

إن الموت في البيت الأخير جاء، وقد أحاطت به قائمة من مفردات، من مثل: القهر والغدر والبغي- أكسبته نوع دلالة هامشية باعدت بينه وبين دلالية التقريرية، واقتربت به من حدود الدلالة العاطفية التي اختلطت بمحددات دينية وأخلاقية معًا.

ونظرًا لما يمثله موضوع الشهادة في قصيدة الميدان من أهمية تأسيسية؛ فقد ظهرت قصائد مستقلة تفرغت للقضية بتوقفها أمام رموز بعينها صارت علامات فارقة في هذا الصدد. ولن تخطئ عيوننا بعض أسماء الأعلام الذين غدا استشهادهم علامة على الحق الذي استعلن في صف المعتصمين، وأكسبهم تعاطفًا إنسانيًّا ممتدًّا متجاوزًا الحدود الإقليمية.

ففي قصيدة الشاعر أحمد حسن محمد (أسماء) يقف طويلًا أمام رمزية استشهادها التي اختلطت بمحددات أساسية تحولت بها إلى عنصر موضوعي وجمالي في قصيدة الميدان، كانت هذه المحددات ماثلة في أنوثتها وبراءتها وارتباطها بوالدها الذي يمثل رمزًا بالغ الثراء على الميدان والمرحلة برمتها. كانت أسماء التي ارتقت ولم تكمل سبعة عشر ربيعًا رمزًا بكل المقاييس الجمالية والشعرية؛ لأنها:

أولًا: بنت، والبنت في الشعرية العربية رمزٌ مصفى للجمال والبراءة والنعومة، ومراجعة تقاليد الشعرية العربية منذ امرئ القيس تشهد بهذا، ورمز مصفى لمعاني الحرمة التي لا يجوز الاقتراب منها في الثقافة العربية التي دعمها التصور الإسلامي ورمز مصفى للضعف المستحق للرحمة بغير دليل من التاريخ والتشريع.

ثانيًا: صغيرة، والطفولة المميزة الواعية تسكنها رمزية البراءة والأمل، والإقبال على الحياة والمرح. إن اغتيال أسماء مثل في حقيقة الأمر اغتيال شعب يوصف في تحليل الهرم السكاني لمصر بأنه شعب شاب.

من أجل ذلك، لم يكن مستغربًا استقلال عدد من القصائد الفصيحة بمغازلة شهادتها، للدرجة التي يمكن أن يمثل استشهادها نوع علامة كلية على الثورة مع تقدير مجازية هذه الجملة الأخيرة، يقول أحمد حسن محمد:

صيحي!

كتبتك كي تصيحي يا قصيدة..

وافضحي اللقطاء

يا ثورة مصرية نجحت على ورقي

فسمتها يدي «أسماء»

وفي مقطع شديد الشعرية بسبب من الإدهاش الذي تأسس عليه، وبسبب من التصميم اللغوي المستبد إلى معاندة بعض حقائق الفيزياء يقرر الشاعر أن الشهادة ليست سقوط قتيل في ساحات الحق والانتصار له، وإنما هو ارتقاء حقيقي، يقول الشاعر:

قولي: ابنة التفاح لم تسقط

علت بالجاذبية..

صححوا الفيزياء

إن هذا المقطع القصير المدهش المتكئ على صرخته الختامية (صححوا الفيزياء) لم يكن في تصويري محتاجًا إلى المقطع الذي تلاه، ويقول الشاعر فيه:

لله مغناطيس أرواح يشد الروح

من جسم المحب-

ضياء

برصاصة: يزداد وزن الجسم..

يسقط!

روحه تعلو.. تزيد علاء هي لحظة العتق الأخير:

الجسم سجن المؤمن..

افتح

أعتق الشهداء

صحيح أن الشاعر يملك وجهة نظر في هذا الاستطراد، ربما كان مأخوذًا بوهج اللحظة، لكنه الوهج الذي قاده إلى نوع من التفسير، والشعرية تنفر من التفسير وقادته إلى صنع حاشية على قانون جاذبيته السماوية الجديد، ولكن الشعرية مفرقة بالتكثيف مفرقة بالاكتناز، يضر بها الوضوح ويصيبها بأذى صراحة البوح.

ويبدو أن القصيدة تذرعت بطول مقدماتها، ومهدت بها إلى أول نقطة مركزية فيها، وهي نقطة إعلان أسماء شهيدة تتقدم بسبب مما مرَّ هنا قوائم النور، أو قوائم الشهداء، فيقول:

قالوا:

قطفت

فقلت: قاطفها ملاك

في سلال يجمع الأضواء

...

فاملأ سلالك يا ملاك

الأرض بستان الشهادة (فتية ونساء)

وارجع بزهرة قلب والدها الشهيدة للسماء

هذا هو محور الارتكاز الأول في القصيدة إعلان أسماء شهيدة، وتحولها إلى جبل من النور والأضواء محفوفًا بمعجم من رومانسية جديدة متميزة تقع على حوافه الأشذاء والرياحين، مرتبطة بمصادر انبعاثها وتكونها من الورد والأزهار!

ولأن القصيدة هذه تمثل نوع ترجمة ذاتية جديدة بالشعر، كان طبيعيًّا أن تدخل بقارئها إلى عالم الشهيدة، ونسبها، وخصائصها. وفي هذا السياق، لابد أن يرد رثاؤها الذي نطق به قلب أخيها في لغة شعرية آسرة ليكون مقدمة بين يدي ترجمة الشاعر لها يقول عمار البلتاجي- أخوها-: «أجمل ذكرياتي يوم مولدك الأول عندما حملتك على يدي، أما حين حملتك عليها يوم مولدك الثاني فقد اختلطت دمانا مرة أخرى، ومست جروحي جرحك الدامي غير أن روحانا لم يكونا معًا هذه المرة. كنت تحلقين في حواصل طير خضر» (مجلة الرسالة ع ٤٨ ص ٧٣) ويحكي كيف جاءت إلى الدنيا يمامة، ولدت في مستشفى اليمامة بالرياض ١٩٩٦م ، وكيف كانت له، وهذه البدايات الأولى التي تذكرها أخوها في مقام وداعها، يبدأ به الشاعر في مقام الوقوف على شرفات شهادتها، يقول:

أسماء لا تنسي الغريب أباك

وهو يقود- من جند الضحى- غرباء

ومن العجيب أن يربط الشاعر بينها وبين اليمامة التي تثير كوامن الذكرى، وتهيج المشاعر الوجدانية الشفيفة، فيقول:

أسماء

يا وجع الرصاصة

في جناح يمامة باضت على أكتاف مئذنة بمسجد رابعة

أسماء

يا نفس الحمامة

..

أسماء يا ابنة كل ثائر

ويستمر الشاعر في تعريف أسماء، وما تمثله في الوعي المعاصر، أو ما ينبغي أن تمثله، وهو وصف لما آل إليه تكوينها، واستحضرته بنية هذه القصيدة، وهو جزء مهم من أجزاء بناء هذه الترجمة الشعرية لحياة قصيرة جدًّا بلغة الإحياء طويلة جدًّا بلغة التأثير في الأحياء، يقول:

أسماء

يا ابنة كل ثائر

...

يا فتحة

بأواخر الكلمات تقرؤها السماء

فالأم

لا تكف عن الدعاء على العساكر

يا ضمة القبلات من فم والد

لابن شهيد

لن يرد على أبيه بقبلة

والجسم قبل الروح في النير غادر

وأبوه متهم

بألف جريمة أخرى سوى حرق ابنه في حضنه

برصاص شرطي

يليق بصدر ثائر

ولأن الشهادة قضية رومانسة بامتياز لما يسكنها من دلالات الحياة الرغدة في ظل السماء، ولما فيها من الانتصار للمبادئ، ولما يتدفق منها من إيثار الروح على رمادية الأجساد، ولما تستدعيه من معاني الصعود والارتقاء- فقد تتابعت التراكيب اللغوية التي ترى في أسماء مجلى ومرآة تنعكس على صفحة وجهها الصافي الملامح الرومانسية المثيرة للعواطف والوجدان، يقول الشاعر:

أسماء يا بنت السحاب
ذكراك مرت في سماوات القلوب

ويقول الشاعر أيضًا:

أسماء يا بنت من يقود الشمس نحو الحقل
و البسطاء نحو العقل
والأقمار نحو الليل
والأوطان نحو العدل
والسفاح نحو الحبل
والشعراء نحو الاعتصام بحبل إنسانية وطن
بميدان الورق

ويقول أيضًا:

أسماء
يا مروية بلسان (رابعة) بمجلس علمها الثوري
كنت حديثها النبوي
كنت الآية الخضراء من سور البراءة
كنت مصحفها المؤنس

قبل أن يمشي على آياته حيوان غابات المجازر
يبقى (أبو بكر) أبوك الثائر
(الصديق) في سكك المساء
مفتشًا عن قريش شمس في أتربة انقلاب
في قلبه قنديل وجهك

في هذه المقاطع الثلاثة تتبدى أسماء بعوالقها الرومانسية الخضراء بنتًا للسحاب، وبنات السحاب أمواه المطر الطاهرة التي تبعث في الحدب الحياة، وبنتًا لمن يقود الشمس لتحقيق الغايات التي جاءت مفصلة وتدور في مجملها حول الانتصار لقيم الحياة الإنسانية الإيجابية، وتتبدى في نهاية المطاف مروية وحكاية تتجاوز حدود مقاصد الروايات والحكايات، ولا تقف عند حدود صناعة الأنس، مع تقدير أهميته، إلى أن تكون مروية تعليم وهداية وانفكاك من الضلال عندما يصورها الشعر حديثًا نبويًّا وآية خضراء من سور البراءة.

٤/ ٢ في القصيدة العامية:

وإذا كانت قضية الشهادة قضية ثقافية بامتياز بسبب من حفاوة مصادر الثقافة العربية الكلاسيكية بها، ورعايتها، وتقديرها- فإن هذه الثقافة الأصيلة وجدت طريقها إلى الوعي الشعبي، وترجمت عنه الثقافة الشعبية، وظهرت ملامحها فيه إيجابية مقدرة، محفوفة بمعاني الكرامة بسبب من ارتباط بالمعاني الدينية والوطنية والإنسانية، وهو ما كان له أثره في مغازلة الشهيد في الأعمال الأدبية العامية التي تعاطت مع قضية الميدان وأحداثه، وقد تساوى ظهور الشهيد والشهيدة معًا من منظور أنهما أصحاب حق، والحق في الثقافة العربية مأمون لا يضيع، يقول الرفاعي الحداد:

شهيدك حقه مش هيروح

ودم بناتك المسفوح

ومهما القلب كان مجروح

هناخد تارنا من الفاسدين

وإذا كان الشهيد قد أضيف إلى الميدان ممثلًا في كاف الخطاب العائد عليه، فإن المقطع بدا حريصًا على الارتقاء بمنزلة القضية عندما ركز على دم البنات الذي سفحه بطش الظالمين على ما في الأمر من مفارقة تستجلب الأسى والمرارة الحقيقية، إذ بدلًا من تكريم البنات وحياطتهن بصنوف الرعاية؛ نجد بغي البغاة يتسبب في ارتقائهن شهيدات.

ويذهب بعض أصحاب الأعمال العامية هنا إلى الجمع بين التخصيص والتعميم استنادًا إلى الشيوع الإعلامي لعدد من رموز الشهداء في حادثة الميدان المعروفة، يقول محمد حمزة:

أتراني أنسى أسماء .. دمها بعروقي قد ساح

أو هالة من قتلت غدرًا وسجل الشهداء براح

وهذا الجزء- على ما فيه من تراجع فني- يحاول أن يثبت أقدامه في الفصحى، فإن تقديره لقضية الشهادة عمومًا، وتقديره لارتباطها برمزين شهيرين من شهداء الميدان ظاهر وواضح.

ومثلما ظهر في الأعمال الفصيحة قصائد مستقلة تغازل قضية الشهيد ظهرت أعمال عامية مستقلة، من مثل الذي نراه في عمل زكي خلفه: شهيد عاشق، يقول:

شهــيد شـــاف الصبح غنى
وشـــم في طلــته الجنـــــة
رصـــاصـــة غـــــدر تختـــاره
وتنقــــل للجنـــان داره
خلاص هانت وصاحبك جاي
شهيد عاشق شهيدنا الحي

ففي هذا المقطع يتجاوز شعوران غامران مقصودان؛ شعور رومانسي إيجابي وارد من مصادر الثقافة الإسلامية الأصيلة التي ترصد للشهيد أجرًا وافرًا مختبئًا خلف دلالات الجنة، والصباح الذي غنى، وشعورٌ آخر منفّر مقصود يبشع صورة الغدر الماثل في صورة الظالمين الذين عادوا الميدان، ووقفوا خصومًا لقضيته العادلة، وقد استجمع زكي خلفة لها (الرصاص/ والغدر) ليقرر من ورائها خسة العدو حينما تترس بمنجز الغرب المادي، وحينما يتسلح بقيم أخلاقه غير المؤمنة.

وربما حاولت بعض الأصوات العامية الربط بين قضية الميدان العادلة، وقضية الشهادة بما هي ناتج من نواتج الانتصار له ولقضيته في عموم ينحو منحًى عاطفيًّا محببًا إلى النفوس؛ يقول زكي خلفة:

هنـــا رابعــــة.. هنـــا الإنســـان
هنا ضحكة شهيد عايشة على الجدران
هنا طفل.. ابتسم قام غنى للحرية
هنا يافطة في إيد البنت مرفوعة بسلمية

في هذا المقطع، قصد الشاعر إلى تقطير الشهيد وتصفيته للمثالية عندما سوى بين رابعة وقيم الإنسانية، وعندما أحاط صورة الشهيد بمحددات من ثقافة البهجة (الواردة من معجم الضحك) وبمحددات من ثقافة الطهر والبراءة (الواردة من معجم الطفل والبنت).

وتتجاوز بعض الأصوات حدود الصورة المعاينة للشهيد إلى استحضار صورة ارتقائه إلى السماء، وحكاية ما قابله ذلك الحي الذي ارتقى في السماء من مشاهد تبعث في النفوس تقديرًا وتعاطفًا عجيبًا مع القضية، يقول محمود موسى في قصيدته (مستغرباك الحور)

مستغرباك الحور
عشان كانت بتحسب نفسها
عدت حدود الانبهار
أول مقابلة مابينكوا خلت وقتها الإحساس ده طار
عرفوا إنك إنت مُتوّجة، وهما الوصيفات
اللي قضوا العمر لاجلك في انتظار
مستنيين الأمر فورًا يخدموك
ويرفعوا..
عن ملكك الخالد ستار
وبيحلموا
لو كل من طابت حياته ونيته على الأرض
عمره ما يتحرم
من رحلة الفوز
والشهادة تكون لهم..
باب المطار!

في هذا المقطع الطويل، محاولة- وإن تكن خيالية- لاستبصار ألق اللقاء بين الشهيدة والحور العين، وتصوير بهجة حفاوة الاستقبال، وشرف المستقبل بسبب من شرف المستقبلين.

وينعم الشاعر في توكيد جلال الصورة باستثمار ما توافر من المعرفة بمنزلة الشهيد، فيقول:

لو ما تشيلكش الأرض

هتشيلك حواصل طير في جنة ربنا

ويقف شريف عاقل في قصيدته (دم الشهيد) في تأكيد لجلال القضية، حين يفردها ويخصها بقصيدة مستقلة، وهو ما يعكس ما قررناه من الوعي بقضيته في الوجدان الشعبي المدعوم بمحددات الثقافة الإسلامية الأصيلة، المدعومة بمحددات أخرى وطنية وإنسانية، فيقول:

دم الشهيد

يا زيت قناديل الأمل

بتبكي نور

ويستمر التعامل مع دم الشهيد؛ ليتحول إلى رمز واضح للنور يضيء الطرق المعتمة، ويتحول كذلك إلى رمز للحياة ومحددات بعثها، فيقول مستجمعًا معجماً للخصوبة والنماء، ومن بعده لصناعة الحضارة وتشييد الأمجاد:

دم الشهيد

يا ساقية تسقي أرض بور

...

يا حبر أرخ مجدنا في كل العصور.

إن قراءة المنجز الشعري الذي تدفق بسبب من التفاعل مع ميدان رابعة العدوية، وعدالة قضيتها، وتميز أخلاق من اعتصموا على أرض تكشف عن قيام هذا المنجز بوظائف مهمة في سياق نصرة قضيته، نجملها في:

أولًا: تأسيس روح التعاطف الجمالي بقضية الميدان في عدلها، وإنسانيتها.

ثانيًا: تأريخ مشاهد الميدان، من لحظة الميدان إلى لحظة الدمار الذي صبّه الظالمون عليه. واستعمال الشعر في التأريخ مسألة معرفية عريقة، فقد ظل الشعر العربي في برامج نقده ودراسته: ديوان العرب، وجامع آثارهم وأنسابهم وأحداثهم معًا.

ثالثًا: بيان قضية الميدان، والإقناع الجمالي بعدالتها عن طريق تقنيات شعرية امتدت من المعجم الشعري الخاص ـ ومرورًا بتقنيات تصميم القصائد، وبناء تراكيبها وتوظيف الاستدعاء للشخصيات التراثية التي تمثل الحق في أصرح صوره، وأصدق حقائقه.

لقد أضاف- ولا شك- هذا المنجز الشعري سطرًا إلى حيثيات الحكم بانتصار قضية ميدان رابعة يوم صدح بمحددات هويته التي تستمد حضورها وجلالها من جلال المرجعية الإسلامية العظيمة التي يستمسكون بها ويدافعون عن إحيائها المعاصر.

(٥) إبداع ميدان النور والنار

خطاب الموضوع في المنجز القصصي.

القصة بما هي فن وأدب تقوم بمهمة مؤثرة في حياة الإنسان على امتداد تاريخه، بما تقدمه له على المستوى النفسي والجمالي والعقلي معًا، ومن أجل ذلك مثلت القصة نوعًا أدبيًّا شديد الانتشار في كل اللغات والثقافات بحكم ما يسهم به في دعم الأبعاد الإنسانية للجنس البشري؛ إذ مجمل القول في القصة

أنها ترعى الفطرة والخلقة الإنسانية المجبولة على حب الأنس، والاجتماع الذي يمثل جزءًا من كينونة الإنسان وماهيته في الحقيقة.

وتعاطي القصة بما هي جنس أدبي عريق جدًّا مع قضية ميدان رابعة، وأحداثه المأسوية المعاصرة أمر منطقي له ما يسوغه باعتبار أن الميدان وأحداثه صار بعد قليل قصة ماثلة في ذاكرة الزمان، وقصة كان لها أبطالها، وشخوصها وقضيتها، وتفاصيلها الدقيقة، ومكانها كان الميدان الحي المتدفق بالحكايات، وزمانها كان زمانًا طويلًا جدًّا بالمعيار الجمالي والفني سيمتد- كما سنرى- ليغطي تاريخ الأمة وعمرها المديد وسيمتد ليشغل وقتًا من عمر المستقبل القادم بحكم عدد القضية، واستمرارها.

وسيحتل الموضوع- بحكم طبيعية القصة بما هي جنس أدبي الذي يتأسس على تقدير الفكرة ابتداء، وخدمتها بمتابعتها، وتمثليها في حركة الشخوص، وتتابع الأحداث.

٥/ ١ الهوية المتصارعة في الإبداع القصصي للميدان

وقد حرصت القصص القصيرة التي سنعتمد هاهنا في القراءة- على بيان تصارع هويتين: هوية المعتصمين، وهوية الظالمين المعتدين.

بدت محددات هوية المعتصمين ضاربة بعمق في اتجاهين متكاملين يتعانقان ليحققا التعاطف معهم، هما:

أ- اتجاه المعرفي الأخلاقي الذي يتمتعون به.

ب- اتجاه المخزون الذي ينتمي للمرجعية الإسلامية الأصيلة، ولاسيما في بعدها الطقوسي المتمثل في الصلاة، وقراءة الكتاب العزيز، بما هما أصرح ما كان يأتيه المعتصمون بحكم امتداد الاعتصام زمانيًّا على خريطة شهر رمضان الكريم.

هذا- فضلًا- عن إلحاح هذه القصص على فكرة الإيمان بانتصار في ظل اليقين في عدل الله تعالى، وأن الإيمان يحقق الطمأنينة بسبب من التصديق بيوم يتحقق فيه العدل .

تقول أخت محمود بطلة قصة الزفاف للدكتور أحمد مراد، وهي تتابع تفاصيل الاتجاه الأول الذي يشكل لوحة هوية المعتصمين:

«كانت الحرارة تلفح وجهي، وقبل أن أتأفف منها إذا برذاذ بارد منعش يصطدم بروحي على إثر اندفاع الماء من رشاش مائي يحمله شاب وسيم على ظهره، وينطلق ليرطب حرارة الجو على وجوه ورءوس الحضور، وكانت دهشتي عندما وجدت أحدهم يناديه، قائلًا: امنحنا القليل يا دكتور!

هو طبيب أو حاصل على درجة علمية عليا.. ينطلق هكذا بمنتهى البساطة والتواضع وبوسامته، وبسمته الرقيقة الحالمة هذه».

وأمثال هذه الفقرة كثيرة في هذه القصة تعبر- جميعًا- على التنبيه لمحددات هوية المعتصمين المنتمية للمنظومة الأخلاقية الراقية التي تستهدف إكساب قضيتهم ما تستحقه من أوصاف المشروعية والعدالة والتعاطف معها، ومن هذه العبارات التي تبرهن على هذه المحددات:

«ما هذا الرقي!؟»

وكيف تسمو مشاعرهم وأخلاقهم إلى هذه الدرجة؟

كانت التفاصيل كلها مدهشة بالفعل.. إنها يوتوبيا»

وتصل قمة التعاطف مع معتصمي الميدان في القصة هذه عندما تصل إلى نقطة الذروة الجوهرية المتمثلة في الارتباط القلبي والوجداني الذي ملك قلب بطلة القصة، وهفا بها نحو التعلق الجميل بأنس إمام المصلين أسفل عمارتها

في مدة الاعتصام، إن القصة ترجمت حالة منهم، وهو الاتصال الذي تحيطه محددات القداسة في التصوير الشرعي في الإسلام؛ لأن علاقة الحب والزواج علاقة مقدسة سمّاها القرآن الكريم: ميثاقًا غليظًا؛ لأنه ميثاق يتأسس على الكلمة المقدسة، كلمة الله تعالى.

وهي ذات الفكرة التي تلجأ إليها قصة الفريق لسامية أحمد؛ لكي تبرهن بها على محددات هوية المنتسبين لميدان رابعة، ويمثلون قضيته الإنسانية العادلة إذ صممت قصتها على تعلق بطلها بمن أحبها وعشقها أخيرًا، وهي فتاة صورتها القصة بأنه: «لديها سحر خاص وجاذبية فائقة»!

وقد كشفت القصة عن سر سحرها وجاذبيتها، الذي تمثل في انتصارها لقضية الميدان، ومشاركتها في الفعاليات التي تستهدف تحرير الوطن من يدي مغتصبيه يقول والدها، وهو يصورها: «طفلتي الحبيبة خرجت من البيت لتحرر وطنًا مِن قاتلٍ يريد أن يستعبد البشر، ويقتلهم بمشيئته». وبعيدًا عن هذه التقريرية والخطَابية فإن القصة تشرح محددات الهوية التي عكستها هذه القصة، وجمعتها لبطلتها ريم التي صادت قلب واحد من أشخاص القصة، ولطمه موقف الأب الذي رفض خطبته لابنته؛ لأنه ينتمي إلى المعسكر الآخر الذي ينتمي لهوية المعتدين!

ويتخذ المعتصمون والثوار شكلًا آخر أكثر رمزية، وأكثر تعبيرًا عن محددات الهوية الأصيلة لأبناء الميدان في قصة (النيل مسجون) لفجر عاطف، التي جعلت النيل معادلًا موضوعيًّا للثوار والمعتصمين، وهو رمز استجمع في بنيته عددًا كبيرًا من دلالات الخير والنماء والحياة والإحياء والكرم والعطاء والخصوبة، وهي جميعًا صفاتٌ حرصَ كثير من كتاب القصة القصيرة المتعاطية مع قضية الثورة المصرية في تجسدها على ميدان رابعة على وصف المعتصمين والثوار بها.

وهو ذات الموقف الذي اتخذه الدكتور حمزة زوبع في قصته القصيرة (يا عم حمزة إحنا التلامذة) عندما جعل البطولة في القصة لتلميذات مدرسة ثانوية يكافحن مناصرة لقضية ميدان رابعة.

وعلى الجانب الآخر بدا المعتدون الظالمون الذين نهضوا بجريمة فض اعتصام ميدان رابعة، وقد استجمعوا محددات هوية تدمجهم في جغرافية الغرب بوحشيته، وحيوانيته، وماديته المجرمة الباغية. وهو ما بدا في لغة الوصف التي حاولت نقل صورة هذا الجانب بكل ما يحيطه. تقول أخت محمود في قصة الزفاف للدكتور أحمد مراد: «ولم أدر بأن هذا الصباح هو الصباح الدامي الذي مت بعده.. وجدت البيت مكفهرًّا.. ماذا حدث يا أبي!؟ فقال والقلق يرسم ملامحه بشكل جديد: الجيش والشرطة بالخارج، وسيقتلون كل من تطوله يدهم»

ويتواصل وصف أخت محمود للدرجة التي تقول فيها: «فوجئت بحرب كاملة تدور رحاها.. كان صوت الطلقات والانفجارات يأتي من بعيد.. حتى شعرت بها أحيانًا ترتطم بجدارنا» إن مثل هذه العبارات الواصفة تحاول أن تعبر عن هوية المعتدين بطريق وصف سلوكهم مع المعتصمين الذي تقدم في ذات السياق الوصف الجامع لنمط سلوكهم الراقي المتحضر الذي يستمد سموه من المرجعية البديعة التي يستحضرها من الكتاب العزيز والسنة المشرفة وسلوك الأجداد من السلف الصالح من الصحابة والتابعين والعباد والعلماء الربانيين، وهو ذات المنحى الذي سارت فيه سامية أحمد في قصتها الفريق في وصفها ورسمها لشخصيات هذا الفريق المعتدي الذي ينحدر من نمط غريب في الأخلاق والسلوك ينتسب للحضارة الغربية.

في هذا الإطار، تقول سامية أحمد على لسان (فادي) الذي يخاطب (رامي) بطل قصتها الذي يمثل سلوكه شخصية الظالمين الذين تورطوا في جريمة

فض الاعتصام: «هتف فادي مذهولًا: مستحيل! رامي البنداري فاتن النساء! رامي الذي يأكل السمكة وذيلها، يقع في غرام..» في هذه العبارات حرصت القصة على بيان شهوانية رجل كان طبيعيًّا أن يكون في صفوف المجرمين.

لقد حرصت مجموعة القصص القصيرة على تصوير هؤلاء في صور القتلة معدومي القلوب والمشاعر، ينتمون إلى البشر بأجسادهم فقط، ولكنهم ينخلعون من بني الإنسان بما يقترفونه من أفعال وجرائم وحشية.

وفي اتجاه آخر أكثر، صوّرت فجر عاطف في قصتها (النيل مسجون) هذا الفريق المعتدي المعادي للثوار والمعتصمين بالسجان الذي يمنعه لتدفق النيل المعادل الموضوعي لشخصية الثوار والمعتصمين- أحال الحياة والوجود إلى صحارى عاطشة وبطون خاوية وأيد فارغة، وهو- وإن كان رمزًا معتادًا لتصوير الظالمين والمستبدين- يتجاوز بعيدًا عن حدود التقليدية نسبيًّا بسبب من ارتباطه بالنيل بما فيه من حمولة دلالية مكتنزة تجمل تصوير الثوار والمعتصمين.

لقد فعل هذا التفاوت إلى حد التناقض بين رقي أخلاق الثوار والمعتصمين وتدني سلوك المعتدين وانحطاط إنسانيتهم ووحشيتهم وجهًا واحدًا من وجوه الهوية المتصارعة: خضرة ونماء وخصب وإنسانية متدفقة يمثلها جانب المعتصمين والثوار في مواجهة حمرة ودمار ونار ووحشية وهمجية مندفعة يمثلها جانب المعتدين المستبدين.

أما الوجه الآخر للهوية المتصارعة، فتمثل في استحضار مرجعيتين مختلفتين إلى حدِّ التناقض أيضًا، مرجعية الإسلام برقي منظومته الأخلاقية الحاكمة لحركة أبنائه والمنتمين إليه حضاريًّا، ومرجعية الغرب (الفرنجة)

بتدني منظومته الأخلاقية الإنسانية الحاكمة لحركة من ينتمون إليه حضاريًّا. لقد استفزت هذه المجموعة من القصص مرة أخرى صورة الصراع بين النور المنبعث من شخصية الميدان والنار المصبوبة من شخصية المعتدي الهاجم على الميدان.

كان الدكتور أحمد مراد واضحًا جدًّا فيما حشده في قصته (الزفاف) لمفردات الانتماء لحضارة النور، يقول على لسان أخت محمود، وهي تصف سلوك المعتصمين في ميدان رابعة: «كان استغراقهم في صلاة الليل في نهنهات البعض، والخشوع البادي عليهم آسر، جلست على الكرسي حتى لا أظهر لهم وأنا أرهف السمع مستمتعة بذلك الصوت، وإذا بالآيات تمس شغاف قلبي.. كنت أستشعر أنها إنما تتنزل الآن من السماء»

ومن المهم أن ننبه إلى أن بقية القصص القصيرة- وإن لم تستند إلى هذه التقنية المباشرة في بيان انتماء أبناء الميدان المعتصمين إلى المرجعية الأصيلة في الأمة- فإن قارئ هذه المجموعة لن يعدم علامات أخرى دالة على هوية هؤلاء المعتصمين، وهي علامات يمكن تتبعها فيما يلي:

أولًا: بيان مستوى أخلاقي إنساني متسامح لكل الشخوص المنتمية للميدان مع انتفاضة بيان قائمتين متوافرتين في كل واحد من هذه الشخصيات تتضافران جميعًا؛ لتكشف عن طهرهم وبراءتهم ووضاءتهم ماديًّا ونفسيًّا، وبدنيًّا وروحيًّا.

ثانيًا: الحرص على بيان مستواهم التعليمي والثقافي العالي، بطرق واصفة، أو باستعمال ألقاب مهينة تقصد إلى هذا البيان من أمثال: الدكتور، المهندس، أستاذ الجامعة.. الخ.

ثالثًا: التركيز المتكرر على أخلاق الكرم والعطاء والبذل والتحضر، التي تحكم سلوكهم، وتعاملهم مع الآخرين.

رابعًا: الإلحاح على فكرة التنظيم والنظافة والتعاون، التي كانت تحكم حياتهم في خيم الميدان، وممراته.

خامسًا: استعمال أسماء الأعلام أحيانًا؛ ليدل على هوية منتمية، فمثلًا تواجه «ريم» الثائرة «يارا» المنفلتة أخلاقيًّا (في قصة الغريق) و«منيرة» الواعية المدركة لحقائق الصراع (على الرغم من مسيحيتها) والمتعاطفة مع قضية الميدان، وما يمثله من انحياز إلى هوية الأمة! في مواجهة المديرة التي يبدو من سلوكها الظاهري غير ذلك في قصة (يا عم حمزة).

والمثير للانتباه أن أصحاب القصص جميعًا حرصوا على تجهيل أسماء غالب المنتمين للهوية المعتدية المستبدة الغاشمة، وهو تجهيل قصد به تحقيق التجهيل الجمالي؛ إمعانًا في تقبيحهم والنيل منهم.

لقد بدت هذه القصص القصيرة على مستوى الموضوع منحازة وداعية للانتصار لقضية ميدان رابعة بما جمعته له، ولشخصياته، من صفات الجمال الموصول بهوية الأمة الذي يبعث على استشعار جلاله في مواجهة الحرص على الانتقام الجمالي من المعتدين المستبدين، على مستوى الوصف، وعلى مستوى بناء الشخصيات بما يناسب معمار الأعمال بما هي قصص قصيرة في نهاية المطاف.

٥ / ٢ تجليات الفرح في إبداع الميدان القصصي

لقد تجلى الانتصار للميدان وقضيته ومعتصميه وثواره من طريق موضوعي آخر، حكم بنية الموضع في القصص القصيرة التي اخترناها، وحكمت عالم الأفكار التي توزعت فيها، ونطقت بها شخوصها.

وكانت قضيته الفرح تجليًا أساسيًّا على مستوى هذه البنية الفكرية، سارت في مسارين، هما:

أولًا: مسار فرحة الجسم، أو فرحة الدنيا.

ثانيًا: مسار فرحة الروح، أو فرحة الدنيا والآخرة معًا.

وتأمل البنية الموضوعية لمجموعة القصص هنا يكشف عن اختيار أصحابها لقضية موضوعية حكمت عددًا منها، تمثلت في موضوع (الفرح) بكل هوامشه الدلالية في الثقافة المصرية على امتداد تشكلها، وهو الفرح الذي يتجسد في الزواج ذلك أن قصة الدكتور أحمد مراد والأستاذة سامية أحمد، صُممتا على بناء موضوعي يتخذ من الزواج أساسًا له، فقصة أحمد مراد التي عنوانها (الزفاف)، فضلًا عن الحمولة الدلالية في هذا العنوان؛ تتأسس على قصة الحب التي نمت في حضن الميدان بين البطلة أخت محمود والبطل الرمزى شخصية المعتصم التي تجسدت فيمن تعلق قلبها به الذي ارتقى شهيدًا، وتحول إلى نور، تقول إنه رحل: «ولم يقل لي سوى كلمة واحدة..

أنتظرك.

كانت هي كل قصائد الحب التي أرجوها، وأصبو إليها

.. نعم يا حبيبي، لقد خطت قصة حبنا في اللوح المحفوظ»

إن هذه اللغة الرومانسية تأتي من طبيعة الموضوع الرومانسي بامتياز، هي جزء مما يصنع مادة البهجة والفرح، لكنه هنا فرح من نوع جليل؛ لأنه يغمر الروح وليس له حظ من اشتباك مع مادة الجسد، فرح نوراني بكل معاني الكلمة.

وقد كانت هذه القضية هي ذات القضية أيضًا التي صممت وفقها قصة الغريق إذ سعت سامية أحمد أن تظهر أن الفرح يدور في فلك (ريم) الرقيقة الطاهرة المرحة التي يضن بها أبوها ويمنعها من أن تكون مادة تخلق الفرح للأوغاد عندما يرفض خطبتها لواحد من شخصيات المعتدين المستبدين

وإن كانت قصتا حمزة زوبع وفجر عاطف لم تباشرا قضية الفرح من هذه الصورة الممتدة في الثقافة المصرية، فإنه لا يمكننا أن ننفي أن ثمة نوعًا آخر من الفرحة تشيعان خلف موضوعات قصة كل منهما، لكنه فرح الروح والعقل المستمسك بالمبادئ والحق والانتصار لقيم الإنسانية والعدل والتراحم، إن في صورة البنات البريئات المؤيدة للميدان المحتفظات بشاراته وعلاماته في (يا عم حمزة) وإن في صورة النيل الذي ينتصر ويتدفق ليحيي الصحاري العطشى، ويملأ الأيدي التي عاشت على امتداد الزمان فارغة.

إن تجليات الفرح على مستوى موضوعات القصة القصيرة هنا لم تقف عند هذين الملمحين، وإنما تجاوزت إلى بيان الفرح الغامر بروائح الشهادة والشذى الذي يفوح من الأجساد الطاهرة التي فجّرها رصاص العدو الذي سكن بعضًا ممن يتحرك في هياكل بشرية، وتجاوزت هذه التجليات إلى علامات الوسامة والارتياح والبشاشة التي لم تفارق قسمات وجوه المعتصمين أحياء أو شهداء.

لقد استثمر أصحاب القصص القصيرة التي اشتبكت مع ميدان النور؛ الفرحَ والبهجة استثمارًا جماليًّا، وتكثفًا موضوعيًّا في الجوانب التالية:

أولًا: تأسيس هذه القصص على موضوع الزفاف والزواج والخطوبة بما هو محدد شهير للفرحة في الثقافة المصرية.

ثانيًا: إظهار المعتصمين والثوار (رجالًا وبنات) مادة تخلق الفرحة، وتنشئها، وتشيعها في الحياة، وتمنحها للآخرين.

ثالثًا: التركيز على أن أهم ما دار في فلك أبناء الميدان هي قدرتهم على خلق فرحة الأرواح.

رابعًا: الإلحاح على فكرة جلال الفرح طلبًا لاستدامته، واستمراره وعدم تأثره السلبي الذي يمكن أن يتوقعه المتلقي إذا ما طال عليه الزمن.

خامسًا: استثمار الشهادة مادة للفرح الجليل، وهي قضية موضوعية مثلت قاسما مشتركًا بين الشعر والقصة معًا.

سادسًا: حرصت القصص- جميعًا- على التسوية بين (الرجل/ والمرأة) في قدرتهما على منح الفرحة والسعادة وتحقيق بهجة الروح، فقد كان أنس مادة الفرح لأخت محمود في الزفاف لأحمد مراد، وكانت ريم مادة الفرح في قصة الغريق لسامية أحمد، وكانت البنات- بوجه عام- سببًا لفرحة العقل في (يا عم حمزة) وكان النيل، الذي استعمل رمزًا موضوعيًّا لجميع الثوار مصدرًا للفرحة والبهجة في (النيل مسجون) لفجر عاطف.

لقد كانت تجليات الفرح في هذه القصص من أصرح الأدلة على عدالة قضية الإيمان على الرغم من أن مصدر هذا الفرح على الأقل في القصتين التي صممتا على اعتماد موضوع الخطبة والزفاف أساسًا في بنائهما- لقي ربه شهيدًا، وهو الملمح الذي يؤكد عمق الانتماء لهوية الأمة عند المعتصمين والثوار، كما يعكس صورتهم الإبداع القصصي الذي تعاطي مع قضيتهم.

(٥/ ٣) سقوط التمثال (نقطة في اتجاه الوعي):

وفي مسرحية (الفنان) للأستاذ كارم عبد الغفار يستثمر البحث بها هو واحد من الفنون الجميلة أيضًا في بيان القضايا الموضوعية التي سبق بيان تفصيلها في الشعر والقصة القصيرة على مستويات:

أولًا: الهوية المتصارعة، فقد ظهرت شخصية النحات/ الفنان تعاني صراعًا بين الوفاء للوظيفة الاجتماعية والرسالية للفن، والتنكر لقيم الالتزام، وتوظيف الفن لخدمة التضليل، والاستبداد، فعلَى مدار المسرحية ذات الفصل الواحد يعاني النحات الفنان بين الاستجابتين.

ثانيًا: الانتصار لقيم الفرح الجليل، المتمثل في الانتصار لقيم الحق والعدل وقضية الميدان، وهو ما تمثل في تهشيم التمثال الأخير الذي كان سيتخذ مادة للتضليل والإلهاء وصناعة المستبد الطاغية.

ثالثًا: استثمار الفن الجميل- ما يزال قضية جوهرية في هذا الصدد، يثبت مع مرور الوقت أنه يملك طاقات جمالية فنية قادرة على خدمة قضايا الحق والعدل. صحيح أن توظيف التمثال متداول في المعالجات الفنية المعاصرة، فقد وظفه مثلًا الدكتور عبد القادر القط في قصيدته المعروفة (المثال)، وهي نوع استثمار لموضوع متداول في الآداب الغربية، وإن كان يستهدف معالجة موضوع آخر، لقد بدا التمثال في المرتين معادلًا موضوعيًّا لقبح الاستبداد، وبدا في تهشم رأسه- أخيرًا- رمزًا أيضًا لإفاقة الضمير، واستيقاظ الوعي، وهو الأمر الذي يشير المقطع التالي من مشاهد الختام:

الفنان (يشير بيده): يا باشا، لسه فاضل لمسة أخيرة لو تسمح لي..

الضابط: خلصنا يا عم.. الليل هيليل.

(الفنان يرفع يده عاليًا بالمطرقة، يسود الصمت، وينتبه الجميع إليه)

المخبر(٢): هو هيعمل إيه يا باشا!؟

(الضابط يلتفت مندهشًا)

صوت من صف المعارضة: معقولة! ممكن؟!

صوت: هيعملها المجنون!

صوت: اعملها يا فنان

هدى (ابنته): الناس في انتظارك يا بطل.

(الضابط يخرج مسدسه، يهدد به الفنان.. الفنان ينظر للضيوف والجمهور والضابط والمخبرين، ثم لهدى التي تشير بيدها أن يفعلها. الفنان يهوي بمطرقته على جسد التمثال فيحطم الأنف والفم (العين والأذن في طرقات سريعة.. والناس مأخوذة من المفاجأة.. همهمات.. ثم هتاف)

ومع صعود الأغنية الأخيرة يتضح المغزى الذي تجسد في عودة الضمير، وإفاقة وعي الفنان، وانحيازه لقضية الميدان، وقضية الإنسانية، وتقول الأغنية:

اكسر قيدك

حرر إيدك

سيدي وسيدك هو الله!

رابعًا: ويستمر الأمر في المسرحية كما كان في الشعر والقصة القصيرة، انحياز لجلال الدم الذي يسيل من أنصار الميدان، وأنصار قضيته (الفنان في مشهد تحطيم التمثال)، وانحياز لمحددات الهوية الواقية المنتمية لأصول الأمة، بمرجعيتها المعروفة التي تعرف النص الختامى الذي يشدوا به (الكورال) أو أفراد الجوقة:

ساو صفوفك

مد كفوفك

اقتل خوفك

خاف الله

إن هذا المقطع ظاهر الدلالة على انتماء الميدان الحضاري، باستصحاب مفردات تستدعي الصلاة، وتسوي بين الاعتصام والفعل الثوري، والعبادة في قمة تجلياتها

ويقول الكورال أيضًا:

خليك مجدع

اصرخ واصدع

إياك تركع

غير لله

وهو استمرار لتوظيف معجم العبادة في تشكلها في الصلاة؛ ليدعم قضية الحق والهوية، التي يستمسك بها الثوار والمعتصمون.

إن هذه المسرحية في طرحها لقضية صراع الهويات، استمرت في تصوير المعتدين المستبدين بذات الأوصاف التي حشدها شعر الميدان وقصصه القصيرة؛ لتثبت نوعَ إجماع على أن التمدد الغربي- في فراغاتنا الثقافية تعيينًا- خلق فصيلًا من كائنات وحشية همجية غادرة، لكنها مكشوفة ومفضوحة، وإن تسترت في ثياب الألقاب الاجتماعية البراقة.

إن خطاب الموضوع في ثلاثة الأجناس الأدبية التي تعاطفت مع ميدان رابعة العدوية، إن في صورتها الشعرية الفصيحة والعامية، وإن القلب من اهتمامه إثبات ما يلي:

أولًا: عدالة قضية ميدان رابعة.

ثانيًا: إنسانية القضية.

ثالثًا: استحقاق القضية للاصطفاف حولها، ونصرتها، لصحتها وشرعيتها، وتسامي أخلاق ممثليها.

رابعًا: أهمية إسهام الأدب الملتزم، وأهمية التوظيف الجمالي والفني في خدمة الثورة المصرية.

خامسًا: اكتشاف مناطق عميقة في الوعي المصري المعاصر، وثقافته الوطنية موصولة بأجيال الأصالة التي بناها الإسلام العظيم من خلال مصادره الراقية العزيز: الكتاب العزيز والسنة المشرفة، وسلوك دولة ممتدة، وتاريخ علمائه وقادته الربانيين.

سادسًا: دناءة النموذج المادي الذي بدا في كل الأعمال الأدبية مقطوع الصلة بمحددات هوية هذه الأمة المسلمة الإنسانية الرحيمة.

(٦) لم يعد هتافًا للصامتين!

قراءة في آفاق الموضوع في الجنس الجديد (الشعار)

لقد ظل النظر إلى العبارات واللافتات على أنها مستودع آمال المصريين، وأحلامهم، ومخزن مخاوفهم وآلامهم، وهو ما ترجمه الراحل الكريم الدكتور سيد عويس في كتابه: هتاف الصامتين! ومنذ فترة وأنا أدعو إلى إعادة النظر في ضم (الشعار) إلى قائمة الأجناس الأدبية التي تُعنَى بها نظرية الأدب، لاعتبارات لغوية وجمالية وإبلاغية مجتمعة.

لقد تنبه بعض الدارسين منذ وقت- وإن يكن متأخرًا- إلى أهمية متابعة الشعار sign من الناحية النقدية، ولاسيما وأنه يمثل خلاصة شديدة التكثيف من ناحية دلالاته الموضوعية، ويختزن في تصميمه مجموعة ظاهرة من خصائص لغة الشعر وتقنيات الموسيقية التي ينشئها البديع.

وقد اتسق ما يمنحه الشعار على مستوى خطاب الموضوع مع بقية الأجناس الأدبية على ما كشفت عنه قراءة نماذجها السابقة، وإن تفوق هذا الخطاب هنا بسبب من:

❋ وضوحه القوي الذي جاء من انفتاح الدلالة في بنية الشعار، وتصميمه اللغوي والبلاغي المعتمد على المتقابلات وتقنيات البديع.

* تكثيفه الظاهر الذي تحقق له من خلال القصر، الذي اعتمد طلبًا لسيرورته، وانتشاره، وسهولة ترديده، وحفظه.

(٦/ ١) خطاب الهوية الواضح المكتنز

لقد عكست كثير من هتافات الميدان وامتداداته في الحراك الثوري الذي أعقب الحادثة المأساوية التي وقعت لاعتصام ميدان رابعة العدوية في وضوح شديد لا يخلو من اكتناز لمجموعة من محددات هوية مصر، التي هب من أجلها الثوار وتجسدت في ممارسات المعتصمين، ومما يظهر فيه كثير من محددات هذه الهوية الإسلامية الشعارات التالية:

ولا سيسي/ ولا صهيونية إحنا أسود/ رابعة العدوية.

الأسد هدم المساجد والسيسي قتل اللي ساجد.

اقتل واحد/ اقتل ميه مصر هتفضل إسلامية. مش هتبقى علمانية.

الشريعة والشرعية مصر هتفضل إسلامية.

الشعب يريد تطبيق شرع الله.

قوة/ عزيمة/ إيمان رجالة رابعة في كل مكان.

بالروح بالدم نفديك يا إسلام.

بالله/ بالدين/ وبحبل متين (معتصمين).

إن هذه العينة المختارة من الشعارات التي انطلقت بها حناجر الثوار في الميدان تمثل نقطة حسم واضحة وقوية في إطار تعيين هوية هذا الوطن التي يتطلع إلى الحفاظ عليها الحراك الثوري المستمر، صحيح أنها جاءت عامة، ربما استجابة لطبيعة التصميم اللغوي والجمالي للشعار، لكنها- وهي عامة- تعكس وعيًا حقيقيًّا بتمثلات هذه الهوية، وترجمتها في صلابة المعتصمين، وصمود الثوار، وقوتهم، وعزيمتهم.

وهي صورة يدعمها وعي المعتصمين والثوار بهوية المعتدين، وانتماءاتهم المتغربة التي تبدت في استعمال عدد من العلامات اللغوية الواضحة والكاشفة عن انتماءات هذا الفريق، ومما يكشف عن هوية المعتدين المتصلة اتصالًا وثيقًا بالغرب؛ ما يلي:

ولا سيسي/ ولا صهيونية إحنا أسود/ رابعة العدوية.

سيسي يا سيسي ياوش شارون مش هنسيبك يا ملعون.

اقتل واحد/ اقتل ميه/ مش هتبقى علمانية.

وفي عدد من الشعارات التي تستعمل بعض التقنيات المسرحية المتمثلة في استثمار غناء الكورال (الجوقة)، وهو هنا في حالة استعمال الشعار المجموعات القائدة للمظاهرات والفعاليات الثورية في الميدان، وترديد عموم الثوار لهم- تظهر فكرة اتخاذ موقف من المعتدين الظالمين تأسيسًا على موقف بارز للهوية المعادية للأمة، يقول بعض الشعارات المصممة على تكرار العنصر اللغوي (تمرد) بعد كل مقطع/ أو عبارة لغوية من جسم الشعار:

حاصروا الجوامع (تمرد).

ضربوا اللي راكع (تمرد).

وبتكره دينًّا (تمرد).

دي علمانية (تمرد).

عاوزاها كوسة (تمرد).

معبد لبوذا (تمرد).

فيها ملحدين (تمرد).

كارهين الدين. (تمرد).

إن هذه المجموعة تكشف عن مدى الوعي بحقيقة ما يتهدد هوية الأمة، والممارسات التي يمارسها أعداء الثورة، وهو الوعي الماثل في استعمال الألفاظ شديدة الوضوح في هذا الاتجاه الفاضح للأفكار المعادية لتصورات الإسلام الإيجابية والفكرية، من مثل: العلمانية/ والصهيونية/ والبوذية أو الإلحاد.

وبهذا يمكن أن نقرر أن الهوية المتصارعة التي ظهرت علاماتها في الخطاب الشعري والقصصي المعبر عن حالة الميدان عكست وعيًا ثوريًّا بحقيقة الصراع الدائر في مصر، صحيح أنه وعي تأخّر نسبيًّا بعد الخامس والعشرين من يناير، وكانت أحداث رابعة وتوابعها علامة فارقة في تاريخ هذا الكشف في عمر الثورة القصير نسبيًّا، لقد كان الثوار والمعتصمون محتاجين إلى حصار المساجد، وخربها وحرقها، وتهديدها من المحتمين بها لكي يتنبه الوعي الثوري بأن جزءًا من صراع الربيع العربي في نسخته المصرية صراع هوية بامتياز، وهو الأمر الذي لخصه عبر تكثيف ظاهر عدد كبير من شعارات الميدان.

(٦/ ٢) تمايز النور والنار!

الأمر الذي صار حقيقة ثابتة بحكم فحص المنجز الأدبي للميدان على امتداد خريطة الأجناس الأدبية هو تمايز النور بوصفه رمزًا مرادفًا للميدان من النار بوصفها رمزًا مرادفًا للمعتدين عليه، ولمجموع من أعانوا وشاركوا وأيدوا هذا المعتدي في بغيه وبطشه.

وقد كان- مدهشًا- أن يكشف الشعار بتكثيفه ووضوحه هذا التمايز الصارخ بين هاتين الحقيقتين، وربما كانت النسبة التكرارية لاستعمال مفردة (النار) كاشفة عن هذا الوضوح في هذا الجنس الأدبي تعيينًا، ومن الأمثلة التي استعمل فيها الشعار النار بوصفه رمزًا دالًّا على أعداء الثورة والمعتدين على الميدان، ما يلي:

- يادي الذل/ ويادي العار مصري بيضرب أخوه بالنـار.
- اضرب نار/ اضرب حي بكـــره يا سيسي دورك جـاي.
- مهما هتضـرب غاز أو نار مش هيموت صوت الأحرار.
- هم معـاهم ضـــرب النار وإحـــنا معـــانا عـزيز جبـــار.

إن النار هنا تتحرك في مجموعة مسارات مهمة للغاية، يمكن إجمالها في الدلالات التالية:

أولًا: النار رمز دنيء لا ينتمي إلى أصول الهوية الإسلامية.

ثانيًا: النار منجز حضاري مدمر يعبر عن ثقافة من أنجزه، وكاشف عن هوية غربية بامتياز.

ثالثًا: النار تتجاوز حدود الكلمة لتصبح معجمًا كاملًا يتحرك بحمولات الدمار والقتل والتعذيب ومعاندة الإنسانية وخصومة الإسلام.. الخ.

رابعًا: النار مثلت في نهاية المطاف معادلًا موضوعيًّا للثورة المضادة التي تسعى إلى اغتيال صوت الحرية والأحرار.

(٦/ ٣) تجليات الفرح/ ومسارات الإقناع

كانت تجليات الفرح ولاسيما الروحية التي تراكمت حول موضوع الشهادة واستثمار صورة الشهيد في الشعر والقصة تتخذ منحًى يعبر عن هوية الميدان بالأساس، ولكنها هنا استثمرت فيما يبدو لخلق الإقناع، وصناعة الثبات أو دعمه، ودعم تواصله، وحماية الثوار، ومن ينضم إليهم من الانتكاس في مسارات الإحباط؛ ولذلك بدا على تصميم الشعارات المتعاطية مع قضية استثمار الشهادة والساعية نحو خلق الثبات والإقناع؛ سمتان بارزتان، هما:

أولًا: التعبير عنها بربطها بالأحرار.

ثانيًا: التعبير عنها باستحضار العنصر المناقض للأحرار، ومن أمثلة ذلك:

- مش هنخاف من البيادة
- كلنا مشاريع شهادة
- الأحرار مشروع شهادة
- والعبيد مشروع بيادة

ومن جانب آخر، كان الشعار حاسمًا وواضحًا في الربط بين آثار الذين استجابوا للمعتدين الذين استغلوهم، ونتائج ما ترتب على هذا الاستغلال، وهو ما بدا واضحًا في مثل:

- ياللي وافقتم ع التفويض
- في رقابكم دم شهيد
- وحق الشهدا (راجع)
- وحق اخواتنا (راجع).

ولم يقف استثمار الشعار عند حدود توظيفه وسيلة إقناعية وتثبيتية تتذرع بمجموعة من القيم الجمالية، والصوتية تعيينًا، ولكنه استمر وسيلة تحقيق بعضًا من تجليات فرح الروح، في مستواه الجليل، وفي الإعلان عن الوعي بمحددات الهوية الآمنة التي تنتمي إلى أصول هذه الأمة ومرجعياتها الثابتة، في مثل:

- نشل نشل بالقناصة
- بيني وبين الجنة رصاصة!

إن الحقيقة التي تعلن عن نفسها على امتداد خريطة الأجناس الأدبية أن مصر بعد تفجر عطر الربيع العربي على يدي أبنائها، تقرر:

أولًا: أن جزءًا من حقيقة الصراع بين الثورة وأعدائها هو في حقيقته صراع هوية.

ثانيًا: أن المخزون الحي المنسرب من مصادر المرجعية المؤسسة لهوية الأمة ما زال قادرًا على تحريك وعي، وكشف مخططات الثورة المضادة.

ثالثًا: إن الرصيد الذي تمثله موضوعات الهوية والشهادة تعيينًا من أهم ما يلزم الحراك الثوري التشبث بها؛ لأنها موضوعات ثوابت، لا يمكن أن يطرأ عليها تغيير، وأي ترخص في هذا الباب سيعرض الثورة برمتها لمخاطر ماحقة تهدد وجودها في أصله، فضلًا عن استمرارها حتى تتحقق مكاسبها وطموحاتها.

...

سيظل ميدان رابعة فيما تعرّض له من فاجعة نادرة الحدوث بامتياز، وفي عصف هذه الفاجعة بأسمى معاني الإنسانية، وفيما كشفت عنه من حالة التشوه المرعب الذي أصاب نفوسًا كثيرًا ممن يتحرك في إرهاب البشر، رمزًا لا يمكن تجاوزه إبداعيًّا، وأغلب الظن أنه مرشح لأن يشغل مساحات أكثر اتساعًا من هذه المساحات التي شغلها حتى الآن، بسبب بدا واضحًا جدًّا يتمثل في أنه تحول إلى رمز مترع بالنور الغامر.

حراسة الانتماء

الباب الثاني:
في تحليل المنجز الشعري للشعراء المصريين المعاصرين المنتمين

الفصل الأول: ملامح التحيز للتصور الإسلامي
في شعر الدكتور/ جابر قميحة
(جابر قميحة شاعرًا رساليًا)

«الفنان متحيز لموقف»

(د/ نجيب الكيلاني في مذكراته ٢/ ٣٢٠)

(مدخل)

يمثل الدكتور/ جابر قميحة ١٩٣٤ م - ٢٠١٢م واحدًا من أهم الأصوات الأدبية والنقدية المنتمية للتصور الإسلامي للكون والحياة ، فهو أديب وناقد وأكاديمي متحيز لموقف، متعاطف مع تصور نبيل، منتصر لمبادئ الفكرة الإسلامية فيما يصدر من إبداع.

وهذه الورقة تسعى إلى الكشف عن ملامح هذا التعاطف والانتصار على مستوى النظرية والتطبيق، فيما يبدعه شعرًا متذرعة في نهايتها بتحليل لإحدى قصائده يرجى أن تكون كاشفة لهذه الملامح المتحيزة.

وتطمح هذه الورقة أن تعالج- للكشف عن هذا الوجه الوضيء- المطالب التالية:

١- الشاعر/ الرسالي (مقال في حدود المصطلح)

٢- جابر قميحة الشاعر الرسالي (قراءة في الأبعاد المتحيزة للتصور الإسلامي في شعره)

٢/ ١ مستوى الفكرة والغرض.

٢/ ٢ مستوى المعجم الشعري.

٢/ ٣ مستوى البناء الفني.

٢/ ٣/ ١ الصورة الفنية.

٢/ ٣/ ٢ البناء اللغوي (التناص).

٢/ ٣/ ٣ الاستدعاء والتواضع للرموز الإسلامية.

ملاحق: نور من المحراب: قراءة في قصيدة الإمام الشهيد للدكتور جابر قميحة.

الشاعر الرسالي

(مقال في حدود المصطلح وشرعيته)

يعد الدكتور جابر قميحة هو المنتج الحقيقي لهذا المصطلح؛ ليصنع من بعض الوجوه ترادفًا غير تام مع مصطلح الشاعر/ الناقد (الداعية)، وهو على ما يظهر قد جاء عن طريق النسبة إلى الرسالة التي يمكن أن يتعامل معها على أنها علم على الإسلام، ودعوة محمد صلى الله عليه وسلم.

وهذه النسبة تمثل المدخل الحقيقي لإدراك أبعاد مفهوم هذا المصطلح الأدبي/ النقدي معًا.

وقد تواتر استعماله في كتابات الدكتور جابر قميحة النقدية التي أخلص فيها لنقد عدد من رموز الأدب والنقد المنتمية للتصور الإسلامي، وفيما يلي مجموعة من النصوص التي تبرهن على هذا:

يقول في تعريف الناقد الرسالي هو: «الذي يؤمن أن النقد أمانة يجب أن تؤدّى بعدل وإنصاف في امتداداتها الإنسانية والأخلاقية»(١)

ويقول في تعريف الشاعر الرسالي: «الشاعر المثالي: هو الذي يعتبر نفسه أمينًا على رسالة، وأن عليه أن يوظف طاقاته ومواهبه التي منحه الله إياها؛ للاضطلاع بها، وأدائها على وجهها الأكمل في مصداقية وإخلاص في توجيه النفس والسمو بها، وإسعاد المجتمع الإنساني»(٢)

ويكرر هذا المعنى مرات عديدة (٣)، ويتوسع في وضع عدد من قيود بناء مفهومه وتصوره، فيقول «الشاعر الرسالي لا يفتعل الالتزام القيمي؛ لأن هذه السمة من المكونات الأساسية في نسيج شخصيته الفنية»(٤)

وتأمُّل هذه النقول يوقفنا أمام عدد مهم من الملامح والعلامات يمكن إجمالها فيما يلي:

أ- تأكيد الارتباط بين فكرة الرسالية وفكرة المثالية؛ حيث ظهر مصطلح (الشاعر المثالي) مرادفًا لمصطلح (الشاعر الرسالي) في بعض تعريفات المصطلح الأخير.

ب- ظهور العناية بأفكار الوفاء للأمانة والعدل والنصفة.

ج- امتداد مفهوم الرسالية ليغطي في تصوره الأبعاد الإنسانية، الذي يتوق إلى سمو النفس الإنسانية، وإسعاد المجتمع الإنساني.

د- تأكيد العناية بالإطار الفني، بحيث لا يصح أن تطغى الفكرة في مواجهة الفنية، وهو ما تبدى واضحًا في النص على أن الرسالية لا تعني طغيان الالتزام القيمي على فنية العمل الأدبي، وإنما يدعو إلى أن تصير الرسالية مكونًا منسربًا في النسيج الفني للعمل الأدبي.

ومن خلال هذا الذي تقدم، يمكن أن نقرر أن الدكتور/ جابر قميحة في صكه للمصطلح وتعريفه كان ناقدًا منتميًا ومتحيزًا ومتعاطفًا من أبعاد مختلفة عكسها الاختيار للفظ التي استخرج منه مصطلحه، وعكستها الحدود التي وضعها لمفهومه وتصوره، وهو ما تبدى في القيود التي وردت في تعريفاته المتعددة للفظ في سياقيه النقدي والشعري، وعكستها مجموعة الضوابط التي أخلصت للمعيار الفني ولم تهمله.

ومن هنا، فإن الشاعر الرسالي هو من يصدر عن موقف متحيز فكريًّا من غير إغفال للقيم الفنية.

وهذان الجانبان ظاهران عند كثير من منظري الأدب الإسلامي بداية من الدكتور/ نجيب الكيلاني- رحمه الله- إلى الدكتور/ علي عشري زايد- رحمه الله- الذي يقول: «والأديب الداعية لا يكفيه لكي يكون كذلك- أن يختار

قضايا وقيمًا إسلامية ليكون موضوعًا لإبداعه الأدبي، وإن كان كثيرٌ من النقاد والدارسين المهتمين بالأدب الإسلامي يميلون إلى هذا الرأي، ولكن لابد إنتاج الأديب الداعية أن يكون في الدرجة الأولى أدبًا تتحقق فيه كل الشروط التي يتطلبها نقاد الأدب ودارسوه في أي نص ليكون أدبًا».

وبهذا يمكن أن نقرر في اطمئنان أن جابر قميحة كان وفيًّا للمعايير العلمية في نظره للأدب.

٢- جابر قميحة الشاعر الرسالي

(قراءة في الأبعاد المتحيزة للتصور الإسلامي في شعره)

إن النظر إلى جابر قميحة الشاعر من منظور كونه فنانًا متحيزًا يحتاج إلى فحص عدد من الأبعاد للتدليل على صحة هذا الحكم، وفيما يلي بيان بما يفي بذلك:

٢/ ١ مستوى الفكرة والمضمون

إن أول ما يثير انتباه الدارس هو انتماء الأعمال الشعرية التي صدرت عن الدكتور جابر قميحة لمجال الأدب الاسلامي، وفي هذا السياق يكفي تحليل عنوانات دواوينه جميعًا؛ باعتبار العنوان قيمة اتصالية جمالية تعكس- ضمن ما تعكسه- القيم الدلالية، والتصورات الفكرية التي يصدر عنها الشاعر.

والحق أن عنوانات دواوينه جميعًا تعكس وتدلل على هذا الانتماء إلى الشعر الإسلامي فكرًا ومضمونًا، وهي كما يلي:

أ- حديث عصري إلى أبي أيوب الأنصاري.

ب- حسبكم الله ونعم الوكيل.

ج- الزحف المدنس (شعري في نكبة الكويت)

د- على هؤلاء بشعري بكيت.

هـ- لجهاد الأفغان أغني.

و- لله والحق وفلسطين.

ز- محكمة الهزل العليا (مسرحية شعرية)

ح- أسماء الله الحسنى (ترجمة شعرية لديوان الباكستانية «نيار إحسان رشيد»)

فنحن أمام عدد من الدواوين الشعرية تنتمي بمجرد فحص عنوان كلٍّ منها إلى ميدان الأدب الإسلامي فكرة وموضوعًا، وتتعاطى مع قضايا الأمة الإسلامية المعاصرة في تجليات وصور مختلفة ترعى قضية الجهاد، ومواجهة الاستبداد، والاحتفاء برموز إسلامية ذات حضور فاعل، وتحتمي في كل دروبها باللجوء إلى الله تعالى.

والتحليل المضموني لقصائد هذه الأعمال الشعرية قاضية بانتمائها جميعًا إلى الأدب الإسلامي، والورقة ليس من هدفها تقديم هذا التحليل المضموني هنا، وإنما الإشارة إليه على سبيل استثمارها هنا في هذا السياق.

٢/ ٢ مستوى المعجم الشعري

لكل شاعر- وفق رؤية «مالارميه»- كلمات مفاتيح تحدد رؤيته للعالم وتصوره للكون، مثلما فعلنا في رصد انتماء دواوينه وأعماله الشعرية إلى مجال الأدب الإسلامى من خلال استنطاق عنواناتها، نحاول أن نرصد الكلمات كثيرة الشيوع في هذه الأعمال باعتبار ذلك سبيلًا حاسمة للتدليل على انتماء شعره إلى ميدان الأدب الإسلامي.

وفيما يلي، رصد لعدد من الكلمات تمثل مفاتيح لقراءة شعر الدكتور/ جابر قميحة موزعة على الحقول الدلالية التالية، من خلال فحص عنوانات القصائد على التعيين:

أ- حقل العقيدة: وردت الكلمات التالية:

* ديوان حسبكم الله: ٩ (**عقيدة**) وص ٦٢ (**عقدي مع الله**) وص ٧١ (**حسبكم الله ونعم الوكيل**) وص ١٧٩ (الراحلون إلى الله) و١٩٤ (**ريح الجنة**) وص ٢١٦ (**وثيقة الولاء**).

* ديوان على هؤلاء بشعري بكيت: ص ١٦(ياسين في موكب **الملائكة**) و٣٤ (**في ذمة الله** يا رنتيسي).

ب- حقل الجهاد: وردت الكلمات التالية:

* ديوان الزحف المدنس: ص ٣٧ (صوت المقاومة) وص ٦٣ (يوميات **جندي**) وص ١٨٥ (**ملحمة النسر واليمامة**).

* ديوان حسبكم الله ونعم الوكيل: ص ٩ (**جهاد**) وص ٢١ (سراييفو **الدماء** والأعراض) وص١٠٣ (يا فتى **الانتفاضة**) وص ١٠٨ (الإسراء والأطفال **والحجارة**) وص ١٢ (الطريق **لتحرير** الأقصى) وص ١٩٢ (**الزحف** الأفغاني) وص ١٩٦ (**يوم الدم**) وص ٩٧ (صوت حماس).

* على هؤلاء بشعري بكيت: ص ١٦(أحمد ياسين **شيخ المجاهدين**) وص٤١ (**ذكرى عمر المختار**) وص ٤٥ (جوهر داود ييف: **سيف الله الشهيد**) وص ٤٧ (**شهيد** من تركيا) وص ٦٦(الشهيد على فراش الغربة) و٩٤ (سلام على الشهيد) وص ١٠٢ (الفارس الذي صعد) و١٢١ (البحث عن قبر لعز الدين القسام).

* مسرحية: محكمة الهزل العليا: ص ١٣٥ (الرقص على أنغام).

ج- حقل الألفاظ الإسلامية العامة، ونقصد بها ما يشير صراحة إلى خصوصية تفرض الانضواء تحت المعجم الإسلامي، من مثل الكلمات التالية:

*حسبكم الله ونعم الوكيل: ص ١٠(**المولد النبوي**) وص ١٥ (حديث عصري إلى **أبي أيوب الأنصاري**) و١٠٨ (**الإسراء** والأطفال والانتفاضة) و١٧٠ (**الإمام** الشهيد **حسن البنا**) وص ١٧٣ (عودة **مصعب بن عمير**: شهيد من **أرض الحرم**).

وإحصاء الكلمات المفاتيح في أبيات القصائد المختلفة في أعمال الدكتور/ جابر قميحة الشعرية- وهو أمر فوق طاقة هذه الورقة- مثبِتٌ- ولا شك- القضية المطروحة التي تقضي بشاعرية الدكتور/ جابر قميحة المنبثقة من رحم الرسالية.

ولعل أمسَّ الحقول الدلالية رحمًا بمفهوم الوظيفة الرسالية الظاهرة في شاعرية الدكتور جابر قميحة- هو حقل مقاومة الاستبداد والتغني بالحرية؛ فقد وردت الكلمات التالية:

* حسبكم الله ونعم الوكيل: ص ٩ (**حرية**) وص ٧١ (إلى الإخوان **وراء القضبان**) وص ٧٨ (صرخة من وراء الأسوار) وص ٨٥ (وقال **الحاظر المفتري للمحظور المظلوم**).

٢/ ٣ مستوى البناء الفني

كان تأمُّل عناوين الأعمال الشعرية وعناوين قصائد هذه الأعمال باعتبارها نموذجًا للمعجم الشعري؛ حاسمًا في رسالية شعر جابر قميحة، وحاسمًا في انتماء هذا الشعر موضوعيًّا إلى رسالة الإسلام.

وإذا كان التنظير قاض بضرورة أن تتعانق الفكرة والتقنية معًا فيما يسمى أدبًا- فإن القول بأن جابر قميحة **شاعر** يفرض ضرورة فحص الأدوات الفنية الدالة على شاعريته من جانب، والدلالة على أن هذه الأدوات الموظفة في أعماله الشعرية داعمة لكونه شاعرًا رساليًّا إسلاميًّا تثبت أدواته وتقنيات

بناء قصائده هذه الرسالية الإسلامية من خلال فحص الأدوات الفنية التالية:

٢/ ٣/ ١ مستوى التصوير الفني

ومن الجدير بالذكر أن نقرر مع الدكتور علي عشري زايد «أن الشاعر حاول أن يحقق لشعره شكلًا فنيًّا إسلاميًّا يجمع إلى استيفاء عناصر الشكل الفني الشعري إسلامية المصادر التي يحتاج منها العناصر التي يبنى بها هذا الشكل»(٦) الفني لقصائده.

ويلمس الدكتور علي عشري زايد ظهورًا للتصوير الشعري، وإن كان هذا الظهور متفاوتًا من عمل لآخر، ومن موضع في القصيدة لآخر.

يقول في التعليق على الصور الشعرية في قصيدة لجهاد الأفغان أغني «وفي جزء من أروع أجزاء القصيدة يتحدث الشاعر عن مهمة الشاعر، وهوية الكلمة الشاعرة من مفهوم إسلامي، وفي هذا الجزء تزداد الصورة الشعرية عمقًا وتركيبًا، ويلجأ الشاعر إلى **ينابيع إسلامية** صافية يمتاح منها وسائل تعبيره- الأمر الذي يضفي على الشكل الفني للقصيدة طابعًا إسلاميًّا واضحًا:

إن الكلمة عرض الشاعر
فإذا مالت نحو الدرك الأدنى السافل
في مستنقع مدح داعر
بنفاق السلطان الجائر
كانت لعنة
تطرد صاحبها مذمومًا
من فردوس الله الأعظم

***

وأنا عشت لقلمي شاعر

عشت لقلمي.. ليس بقلمي

عشت عزيز النفس أبيًّا.. عاتي الضرم

حتى في ظلمات الألم

عشت أنيسي صوت الله

من عزته أجني الجاه

وبإحساسي، وبأعماقي كنت أراه».

ففي هذا المقطع صورة متعددة، وإن يكن بعضها تقليديًّا، لكنها شديدة الإيحاء عميقة الارتباط بفكرة القصيدة، ومن هذه الصور في هذا المقطع:

تشبيه = الكلمة = عرض

تشبيه = مدح السلطان = مستنقع

استعارة = أجني العزة من شجرة عزة الله.

هذا فضلًا عن تعميق هذه الصور بتراكبها وتدفقها وتكثيفها.

ويقول في قصيدته في رثاء أحمد ياسين (ياسين في موكب الملائكة):

* فإلى أين أنت ماض سعيدًا

وحواليك هالة بيضاء

موكب من ملائك الله بشر

وعلى الأفق بهاها بهاء

ففى هذه الصورة المركبة التي تشيع في النفس جوًّا من الرضا والسكينة والطمأنينة مبعثه صورة مركبة من (ملائك الله) وهي (تشدو) محاطة في علوها بالبهاء!

ومن الصور الجميلة الموحية في قصيدة (الإسراء والأطفال والحجارة)

وسبح في جبين القدس

من أطياب لقياه

جبال هش شامخها

وزيتون وأمواه

ففي هذه الاستعارة البديعة التي تحولت فيها الجبال الشوامخ و الزيتون والأمواه إلى عباد مسبحين طائعين- عزف ذو دلالة ظاهرة على ما يتمتع به هذا القدس من منزلة في النفوس، ففي هذه الصورة تطامن عجيب، وسخاء يهطل من رموز ظلت تتدثر في بنية الثقافة العربية بالقوة والاحتماء بها (جبال) وبالخير والسلام والأمان (زيتون) وبالحياة والإنقاذ (أمواه).

إن إسلامية الصورة الشعرية واحدة من الأدلة الداعمة لمفهوم الرسالية الشعرية التي هي عمود الصورة في تحليل أشعار جابر قميحة، وهي وحدها تستحق أن تستقل بدراسة نقدية تكشف عن عمق هذا التصوير الفني وتطويره في إطار من اللوحات الإسلامية المستقرة في الوعي والوجدان الإسلاميين.

٢/ ٣/ ٢ البناء اللغوي (التناص)

من الأمور التي تزيد من فنية القصيدة، وترقى بدرجة جمالها الدخول مع نصوص أخرى تراثية في اشتباك وحوار، ومن ثم أصبح (تداخل النصوص) و (استثمار النصوص) التي نبني الذائقة الجمالية والثقافية- معيارًا يقاس به جمال القصيدة المعاصرة، وهو ما يدرس تحت عنوان شائع يسمى (بالتناص).

وقد استثمر الدكتور/ جابر قميحة في توظيف دال وداعم لمفهوم الرسالية الشعرية عنده- كثيرًا من نصوص الذكر الحكيم، وسنكتفي بهذا الملمح، مع الإقرار بأن الدكتور/ جابر قميحة تناص مع نصوص تراثية أخرى متعددة الانتماء لأجناس قولية مختلفة- لاعتبارات مهمة، وهي احتلال التناص مع القرآن الكريم المرتبة الأولى مع النصوص المتناص معها من جانب، ولاعتبار كون التناص مع الكتاب العزيز حاكمًا في هذا السياق للتدليل على مفهوم الرسالية الذي حكم العملية الإبداعية لهذا الشاعر العملاق، وفيما يلي أمثلة على ما نقرر:

يقول في قصيدة (إلى الشعراء المريدين) في ديوان (الزحف المدنس) (وما تحته خط إشارة إلى النص المتناص مع القرآن الكريم):

ص ٦٠ يا حسرة على العباد

والتاريخ والعرب.

ويقول في حسبكم الله ونعم الوكيل:

يا حسرتا يا مصر.. يا كنانة.

ويقول في مفتتح قصيدته (ياسين في موكب الملائكة):

ص ٢٦ قضى الأمر لا يرد قضاء

فهو الله فاعل ما يشاء

ويقول في ديوان لجهاد الأفغان أغني:

ستركب خيل ابن القاسم

ونعانق نصرًا وشروقا

قل جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل

كان زهوقا

ويعلق الدكتور علي عشري زايد فيقول: «فالبيت الأخير اقتباس حرفي للآية (٨١) من سورة الإسراء (١٧)» (٧)

ويقول أيضًا في قصيدة (الإسراء والأطفال والحجارة):

وها قد هلت الذكرى
عبير فاح ريّاه
محمد يا ربى يسري
تملى من محياه
فسبحان إلى أسرى

ففي هذا المقطع نجد اقتباسًا حرفيًا مع الآية الأولى من سورة الإسراء (١٧)

وفي هذه النماذج التي التقطناها ما يدلل على استثمار النص القرآني لتحقيق مفهوم الوفاء للرسالية الإسلامية من جانب، ولتعميق فنية القصيدة، وصبغها بالصبغة المعاصرة عن طريق بنائها على أسس مستمدة من المصادر الإسلامية من جانب آخر.

وقد تأخذ الاقتباسات أشكالًا أخرى غير حرفية (غير نصية) لكن يظل اتصالها بالنص العزيز الذي استمدت منه لتحقيق الأغراض الفنية من وراء التوظيف الشعري لهذه النصوص المقتبسة:

يقول:

أنا لن أبرح المحراب
حتى يأذن الله
هنا قد خرّ للأذقان
رسل الله: رباه

ففي هذا النص اقتبس الشاعر وتناص مع الآية (٨٠) من سورة يوسف (١٢)، وفيها تناص أيضًا مع قوله تعالى ﴿ويخرون للأذقان﴾ [سورة الإسراء ١٧/ ١٠٧].

وقد وصل به الأمر إلى التناص الإيقاعي (إن صح التعبير) بحيث استثمر بعض تراكيب القرآن المميزة، مما لا يملك القارئ إزاءه إلا استدعاء النص العزيز المتناص معه في مثل:

باح السعير المنكتم
فرمى المظالم والجبابرة الغشم
بالعاتيات القادحات
من الرجم
فهوى الغوي المستبد
ولات ساعتها ندم

ففي هذا السطر الثالث مع فواتح سورة العاديات بإيقاعها الفخم المنسجم مع غرض السورة الكريمة، ما يدل على ما نقرره بشأن هذا التأثر.

٢/ ٣/ ٣ الاستدعاء والتوظيف للشخصيات التراثية الإسلامية

كان مما أفاض فيه الدكتور علي عشري زايد في مقالة عن (الأدباء الدعاة: جابر قميحة نموذجًا) هو الحديث عن استثمار عدد من عناصر التشكيل الفني المغرقة في العصرية من مثل: توظيف استدعاء الأحداث الإسلامية الكبرى في تاريخ الأمة، وتوظيف استدعاء الرموز والشخصيات الإسلامية، يقول رحمه الله: «حقق (الدكتور/ جابر قميحة) إنجازات مرموقة عن طريق توظيفه مجموعة من أدوات التشكيل الفني التي تضفي على الشكل في النهاية

طابعًا إسلاميًّا واضحًا؛ مثل استدعاء الأحداث الإسلامية الكبرى في تاريخ الأمة، والتعبير عنها عن أبعاد رؤيته الحديثة، ومثل توظيف الرموز الإسلامية المشرقة لتحمل دلالات معاصرة» (٨)

وتوظيف ما أشرنا إليه ظاهر في عنوانات عدد من قصائد دواوينه من مثل عودة مصعب بن عمير؛ فقد استدعاه وحمله بدلالات معاصرة في سياق رثائه لأحد شباب المجاهدين في حرب أفغانستان ضد الروس.

ومن مثل قصيدة: حديث عصري إلى أبي أيوب الأنصاري، فقد استدعاه ليبثه أحزانه، ويشكو له ضعف المسلمين المعاصرين في محاولة لاستنهاض الأمة الإسلامية في هذا العصر.

ولم يقف الأمر في مسألة استثمار الأحداث الإسلامية الكبرى، وتوظيف الرموز الإسلامية المشرقة عند حدود عنوانات بعض القصائد، وإنما تعدّاها إلى أن تكون لبنات أساسية ومكونات مركزية يعتمدها الشاعر في بناء قصائده، بحيث انسربت هذه العناصر الفنية في نسيج قصائده.

وهو على مستوى توظيف الرموز المشرقة يفاجئك باستدعاء شخصية جيش النبي صلى الله عليه وسلم، رمزًا للجهاد في الحق والعدل؛ ليصنع به مفارقة محزنة يكشف عن عار جيش العراق إبّان الغزو على الكويت، يقول في قصيدة (الزحف المدنس):

ظننتهم **فيلق المصطفى** * لنصر الحقيقة قد أشرقوا

ويقول في قصيدة (أحمد ياسين شيخ المجاهدين)

أحمد يسين سمى **المصطفى** شرفت

بـــه العروبـة واخضرت بوادينا

في هذا الاستدعاء محاولة للارتقاء بمنزلة المرثي - رحمه الله - عن طريق استحضار شيء يشارك فيه القمة السامقة، والكمال الإنساني المتجسد في صورة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

وقد ظهر توظيفه لرموز الإسلام المشرقة في قصائد ديوانه (على هؤلاء: بشعري بكيت) في استثمار معاصر موفق للارتقاء بشخصيات ديوانه الذين يرثيهم، فظهرت الرموز التالية:

- جعفر الطيار (شهيد مؤتة) في رثاء الرنتيسي.

- مصعب بن عمير (شهيد الحرم) في رثاء أحد المجاهدين في أفغانستان.

- محمد الفاتح في سراييفوا الدماء والأعراض، وهو استدعاء مناسب لشبه جزيرة البلقان، بحكم الانتماء الجغرافي الأول الذي يرتبط بمحمد الفاتح.

- سعد بن أبى وقاص في زيارة فوق العادة للخيول العربية، وفي هذه القصيدة حشد عجيب من رموز القوة والجهاد الإسلامي من مثل: طارق بن زياد، وخالد بن الوليد، وصلاح الدين.

- بلال والبراء وخالد في قصيدة صوت حماس، يقول:

الله أكبر جند أحمد أقدموا وجميعهم شمس العناد كياس
أبطال بدر والرجيع وخيبر مرفوعة راياتهم والراس
هذا بلال والبراء وخالد هذا علي وعمه العباس
هتكوا دجى التاريخ وانشقت له أعماق هذي الأرض والأرماس

ففي هذا النص تكثيف وحشد لرموز الانتصار الإسلامي، استحضرهم الشاعر ليرسم لأبطال الجهاد المعاصر في فلسطين على أيدي أبطال حماس صورة مستمدة من صور هذا الجيل الرباني الذي رباهم رسول الله صلى الله عليه وسلم.

وأما استثمار الحادثات الإسلامية الكبرى في قصائد دواوينه فشيء مثير للانتباه حقًّا، وكلها حادثات موظفة من أجل استنهاض الهمة المعاصرة لاسترجاع تاريخ ماجد في بدر وخيبر وعين جالوت وحطين وغيرها.

ومن مجموع هذه المطالب يتضح لنا كيف كان جابر قميحة شاعرًا رساليًّا يصدر فيما صدر عنه من شعر من موقف متحيز خادم للفكرة الإسلامية، ووفيًّا للتصور الإسلامي للحياة والكون، موظِّفًا أدوات بناء القصيدة فنيًّا، من مصادر تدعم هذه الروح الإسلامية.

(٣) نور من المحراب

قراءة في قصيدة (الإمام الشهيد)

للدكتور/ جابر قميحة

مدخل (١)

هل ظلم الدكتور جابر قميحة نفسه؟ وهل ظلمه ونال من شاعريته فساد أدبي طاغ لفَّ مجتمعنا فاغتال وغصب كثيرًا مما كان ينبغي لهذا الصوت الشعري الراقيِ؟ وهل ظلمه الأدباء من أصحاب الرسالة والفكرة عندما لم يتخذوه أبًا يقتاتون على شعره وفضله؟ وهل ظلمه النقاد الملتزمون ولو بعيدًا عن دواعي الترقي الوظيفي الجامعي؟!

كل ذلك كان، وكل الذين سبقوا فيما مرَّ من سؤالاتٍ واقعٌ في ظلمه بقدر ظاهر غير مستخفٍ؟

كل ذلك لا بما أنتجه الشاعر الكبير، ولا بما أبدعه في مسيرة عمره الأدبية، ولا بما صدر عنه من تنوع طال عددًا من الأجناس الأدبية، وإنما ظلمه من ظلمه بشيء آخر وهو عدم تأمل البدايات الأولى الدالة على شاعريته، وهو

إن حصل كان نصفة لقامته الشعرية فوق الذي هو كائن، وكان نصفة لاتجاه كامل لم يزل بعض المعاصرين يشغب في وجه تقدير قيمته، وإثبات المزية له.

٣/ (٢)

لا أحب أن استرسل في هذا الوجع الذي نحسن نجره على أنفسنا، ولندخل إلى شيء من تأمل هذه البدايات استدراكًا لبعض الذي فرط.

للدكتور جابر قميحة قصيدة مبكرة تعود إلى نهايات العقد الثاني من عمره، يقول في التقدمة بين يديها (ص ١٧٠ من ديوانه (حسبكم الله ونعم الوكيل) طبعة مركز الإعلام العربي، القاهرة سنة ٢٠٠٦م) «رأيت الإمام الشهيد (١٩٠٦-١٩٤٩م) واستمعت إليه مرة واحدة في حياتي في أواسط الأربعينيات، وبعد استشهاده بعامين رأيت أحد تلاميذه يخطب في مدينة المنصورة بمصر، وفي نبراته وطريقته بعض من سمات الإمام الشهيد، فكانت هذه الكلمة التي سجلتها في يومياتي سنة ١٩٥١م، أنقلها كما هي دون تعديل أو إضافة».

يقول جابر قميحة:

رأيته/ أمامه من القلوب ألف ألف تسمع/ رأيته كأنما يلحن الضياء والشفق/ ويرسل النشيد من نياط قلبه الكبير/ ترتيلة من الذهب/ قل يا إمام قل/ وحينما سمعته يقول/ «الله غاية الغايات يا صحاب»/ رأيت فجر النور في الأفق / وألف ألف محراب يسبح/ وكل عين في الضياء تسبح/ والأرض يا للأرض أصبحت سماء/ والليل فجرًا مائجًا بأقدس الأسماء/ وبحر سر الله.. لا يحد/ الحي والقيوم والجبار/ والسميع والعليم والغفور والأحد.

في هذا المقطع استرجاع لصورة قديمة تسربت إلى الوجدان، واستقرت فيه منذ زمن الطفولة على ما يحكي الشاعر، وهي صورة محفوفة بالبراءة، محفوفة باستقبال طفل، وإقباله، وربما يكون في إقبال الطفل على من يقبل عليه شهادة له بالنقاء مستكن في النفس، الطفل ليس بحاجة إلى أن يخادع أو ينافق ليقبل على من لا يستحق أن يقبل عليه، هذا بعض ما تمليه قوانين البراءة لدى من يسمون بالأطفال. وهي صورة محفوفة بالجلال من أثر المشهد الجليل الذي يحيط بالرجل الإمام عندما يلتقي به محبوه.

ولأمر ما، تحولت الصورة المشاهدة إلى إدراك سكن النفس، وسوف يفجره ويستفزه ما سوف يشتبه به من مشاهد مقبلة، وقد كان!

ولأمر ما، افتتح الدكتور جابر قميحة قصيدته بالفعل (رأى) بما يحتمله من دلالات الرؤية البصرية التي هي مدخل من مداخل الإدراك ريثما يتحول إلى معرفة ويقين، ومن دلالات الرؤية القلبية التي هي اليقين والعلم الثابت الراسخ.

لأمر من هذا فرَّ الشاعر من أفعال من مثل (أبصرته/ أو شاهدته/ أو عاينته.. الخ) إلى ما وقفت عليه من (رأيته..)

وقد كان للتشكيل الطباعي أثره في هذه الدلالة، حيث وقفت (رأيته) منفردة في سطرها تتيح للقارئ بما خلفها من نقطتين أفقيتين ذاك المدى الرحب الذي يأذن بتحول الداخل عن طريق الرؤية البصرية إلى إدراك ويقين مترجم عنها.

وفي هذا المقطع ترجمة عن إمامة الإمام بطريق جمالي؛ وعلينا أن نتساءل ما حظ الإمام من إمامته؟ أليس تقدمه بين أيديهم؟ وأليس احتشادهم له؟ وأليس جلال صمتهم تحينًا لاستقبال درر منطقه؟ علامًا على هذه الطريق.

لم يقل هذا المقطع إنه إمام إخبارًا، وإنما قالها بما حشده من صور التقدم، واحتشاد الجموع له، وجلال المنطوق به من أفكار إمامته مما خرج معبرًا عنه في قول الشاعر:

الله غاية الغايات يا صحاب.

ومن إحساس حقيقي بالالتحام بالجماهير من غير تعال، أو انفصال، وهو الإحساس الذي تبدت تجلياته في الحوار وفي تقنية النداء المتقدمة بين يدي المنادى (صحاب) بما يسكنها من ألفة، وتواضع وتقدير. ومن قدرة ظاهرة على تفجير الطاقات، وقيادة الجماهير الكثيرة، وفي الترقي بالحياة نحو آفاق سامية.

رأيت فجر النور في الأفق
والأرض يا للأرض أصبحت سماء
والليل فجرًا مائجًا بأقدس الأسماء

في هذا المقطع الاستهلالي، تجمعت في القصيدة كثير من صفات الإمام الحقيقي القادر على أن يحيل الظلمة نورًا، وهو فعل الإرشاد الذي يلزم كل متقدم للطريق.

لم يكن إدراك إمامته إدراك بصر وعيان، وإنما انضاف إليه إدراك معرفة ويقين تفحصت في أصول الفكرة التي يدعو إليها الإمام، وفي آثارها وتجلياتها الجبارة على البحار الهامدة من الناس، وهم يستقبلون الأنوار المصدقة لإمامته.

٣/ (٣)

وفي المقطع الثاني، يدخل الشاعر ويدخلنا معه إلى حالة من حالات الاستحضار للإمام الذي لم يغب إلا بجسده استحضارًا يرجو أن يكون مؤثرًا، ويرجو أن يكون أبعد زمانًا، استحضارًا يقفز إلى أصل المشاهد كلها،

حيث النبي صلى الله عليه وسلم، وهو يخطر أو يتهادى في الأرض الأولى حيث النصر الأول، وبداية الازدهار، يقول الشاعر:

قل يا إمامنا حسن/ فكل ما تقوله حسن/ «زعيمنا محمد.. له الولاء/ وغيره في عصرنا ادعاء/ وحبه فريضة مؤكدة/ صلى عليه الله والملائكة»/ وعندها.. رأيته.. محمدا/ وراية «العقاب» تمخر/ وتحتها جنوده إذ يزحفون/ نحو بدر/ وكلهم يفديه بالعيون والقلوب والولد/ وكلهم أسد/ يقينه بالله لا يحد/ رأيتهم في كرهم وكرهم/ والكافرين في انكسارهم وفرهم/ في ازدهائها العظيم/ «قد جاء نصر الله فاسجدوا وهللوا.. وكبروه.. واحمدوا».

في هذا المقطع من القصيدة، روح مثالية، لكنها ليست حالمة لأنها ملتبسة بالواقع، أحال فيها الدكتور قميحة على الإمام القدوة صلى الله عليه وسلم، وعلى الإمام الذي يسعى لإعادة نهج محمد صلى الله عليه وسلم، في النص ثمة تحول بالفكرة التي ترمي إلى تجديد الأمة عن طريق استحياء الطريق النبوي- إلى حقيقة تراها متجسدة في تفصيلات مركوزة في وجدان كل مسلم وعقله، وهي أصل في تكوينه، فتنقلب الساحات المعاصرة التي اتبعت هذا الإمام المعاصر لتكون هي الساحات القديمة الجديدة التي باركها النبي- صلى الله عليه وسلم- وصحبه الكرام، فتظهر بدر، ويظهر الأسد العظام من جنوده صلى الله عليه وسلم.

وتأمل ضمائر هذه المقطوعة في إمامنا وزعيمنا قائد إلى التنبيه على أن قيمة الإمام المعاصر رضي الله عنه، في أنه من آثار الإمام الأول صلى الله عليه وسلم، وأن متابعته من قبل متابعة مرتدة إلى متابعته للنبي صلى الله عليه وسلم.

وفي المقطع تَمَهُّل لاستجلاء قسمات الصورة، وهو تأن لازم لتحصيل المعرفة واليقين، وهو بعض ما تتحصل عليه من الفراغ الواقع قبل (رأيته) وبعده في قوله:

وعندها.. رأيته.. محمدا

في هذه التقنية الطباعية المقصودة ترجمة عن القيمة التي تتلبس ذلك الإمام المعاصر، وأنه دائم التذكير بمحمد صلى الله عليه وسلم، دائم التأكيد أن دعوته من دعوته، وأن حسنه مستمد موصول بحسن النبي صلى الله عليه وسلم، وحسن من رباهم على مائدته، وعلى عينيه.

وفي هذا المقطع بيان للهدف الذي انتصب من أجله إمامًا وقائدًا «إنه يرمي إلى صناعة رجال من طراز فريد، أسد في إهاب رجال، أسد يذكرون بآساد سابقين دبوا على أرض بدر فأزهرت، وأمطروا عدوهم بسلاح من التهليل والتكبير والتحميد، فعزوا وانكسر الكافرون.

أنت لا تملك إلا أن تستحضر أمنيات الجهاد، وأن تستحضر صورة النبيل الذي كان ثم هو الآن يرجى عودته، وانتشاله من كسرته.

ثم أنت لا تملك إلا أن ترى في الاستدعاء التراثي للمكان الأثير «بدر» صورة عزة طمرتها ذلة طارئة، غبرت وجهها شهوات عابرة.

في هذا المقطع بكاء نصر كان، ثم تخفَّى بسبب من فعل جبان غدر بهذه الأمة في لحظة غفلة رديئة مذمومة من أهلها.

وفي هذا المقطع، استنهاض يرمي إلى إعزاز الأمة باسم القرآن وباسم التأسي بصاحب الرسالة صلى الله عليه وسلم، باسم الترفع عن الشهوات، وباسم مخاصمة الارتباط بالدون، ألم تكن بدر مكانًا تجلت رمزية في ارتباطه

بشهر رمضان، شهر مواجهة الشهوة، والترفع عن الطينية، والارتقاء إلى الملائكية!

في هذا المقطع، استثمار لعناصر كان غيابها موجعًا مدمرًا، فإذا هو يعيد طرح مبادئ التضحية والبذل والفداء:

- وكلهم يفديه بالعيون والقلوب والولد

وإذا هو يعيد التذكير بأصل الاستعداد النفسي والذهني والمادي الذي لن تتحقق العزة الغائبة إلا به، وإلا بسبب من مفرداته وفروعه وعناصره:

- وكلهم أسد

يقينه بالله لا يحد

رأيتهم في كرهم وكرهم

٣/ (٤)

ويواصل الدكتور جابر قميحة العزف على الوتر الذي استحق به الإمام إمامته من خلال رصد مؤهلات هذى الإمامة الفريدة في هذا العصر النكد، يقول:

قل يا إمامنا حسن/ فكل ما تقوله حسن/ وإنك البناء في السراء والمحن/ «الموت في سبيل الله../ أسمى الأمنيات والمنن/ قد خاب قوم طلقوا الجهاد والجِلاد/ واستجابوا للوهن»/ ونلت يا إمامنا العظيم ما اشتهيت/ إلى السماء سيدي قد ارتقيت/ إلى جوار الله سيدي لقد علوت.

في هذا المقطع، تكثف استعمال ضمائر التكلم (إمامنا/ إمامنا/ سيدي/ سيدي) فيما يشبه تدفق المشاعر في الوداع، في استثمار لواحدة من إجراءات البلاغة العربية مما يشتبه بما يسمى حسن التخلص.

وأرجو أن نتأمل هذا الرجاء الحار في البوح بأسرار الإمامة، وهو ما يتجلى في التكرار الدال في مطلع مقطعين:

قل يا إمامنا حسن

فكل ما تقوله حسن

في هذا الختام تركيز لعناصر دالة قاضية بضرورة متابعة الرجل، باعتباره من رسول الله مقتبس، وباعتباره بناء، مشغلته الإعمار، ومهمته متمثلة في مقاومة أسباب سقوط الأمة، وفي التذكير بواحد من دلائل النبوة:

- قد خاب قوم طلقوا الجهاد والجِلاد

واستجابوا للوهن

والوهن المذكور هنا تناص مبكر مع حديث رسول الله- صلى الله عليه وسلم- الذي فسر فيه للصحابة سر مجئ زمان يكون فيه المسلمون غثاء كغثاء السيل، بأنه بسبب من الوهن، الذي هو حب الدنيا وكراهية الموت!

في هذه القصيدة نور ساطع، جلاله الحقيقي نابع من ارتباطه بالمحراب، وهذا النور ظاهر في معجم القصيدة، ظاهر في (ترتيلة من الذهب) وظاهر في (قل يا إمام) وظاهر في (فجر النور/ ومحراب/ ويسبح)

وقد استطاع معجم القصيدة أن يدعم صورة الإمام الذي يقود الناس نحو الخير وله استحق وصف الإمام، وقد تجلت الإمامة في مسارات ثلاثة، هي:

أولا: الإمامة في الصلاة وتظهر في (يرسل النشيد من نياط قلبه الكبير/ ترتيلة من الذهب/ وألف ألف محراب تسبح)

ثانيًا: الإمامة المرشدة المعلمة وتظهر في (سمعته/ ويقول/ وقل يا إمام قل/ وقل يا إمامنا قل/ فكل ما تقوله حسن.

ثالثًا: الإمامة القائدة المجاهدة الطامحة إلى التغيير وتظهر في (كرهم وكرهم/ والازدهار العظيم/ ونصر الله/ والجهاد والجلاد)

وفي القصيدة صوت داعم لصورة القائد المخلص الذي رزق ما هفت إليه نفسه، فقد عاش للفكرة وفيًّا فتحقق له ما يشتهيه في الارتقاء والعلو.

في القصيدة نور يأسر القلوب خارج من المنبر وصاعد في السماء، بسبب من هذا الارتقاء والعلو الذي هو تجليات أولى لصورة الشهيد.

والقصيدة من خلال ما سميناه باستحضار النموذج القائد، تصنع حضورًا له، فليست القصيدة مرثية رجل عظيم رحل، وفرغ مقعده، ومرت عليه رياح باردة أذهبت دفء المكان.

القصيدة تقول شيئًا آخر هو بعض ما توحي به صورة الشهيد الموصوف دائمًا بواحدة من تداعياته وهي لفظ الحي، وأنت تلحظ هذا الحضور المستمر في بنية الأفعال التي جاءت في صيغة المضارع عند الحديث عن الصورة المصنوعة للإمام، كما في:

● كأنما **يلحّن** الضياء والشفق

ويرسل النشيد

وحينما سمعته **يقول**

وهذا الحضور المقصود يهدف إلى إمكان استمرار المشهد القديم بتجليات النصر، ونهضة الأمة، وإعزاز الناس والأماكن، وهو ما يتحقق أيضًا من خلال بنية عدد من الأفعال المضارعة في (تمخر/ ويزحفون/ ويفديه/ وتبتسم)

وعلى جانب آخر صنعت مجموعة الأفعال التي صنعت في الماضي يقينًا ومعرفة لازمة في القصيدة. يقين في استمرار النصر وإمكان عودته، ويقين في

خاتمة الطريق البديعة لكل من سار على درب الجهاد، واستقام على الطريق في دروب الحياة، وهو ما يتجلى في هذا التكرار الدال لبنية الفعل الماضي (رأيته/ وسمعته/ رأيتهم/ وجاء/ وخاب/ واستجابوا/ ونلت/ واشتهيت/ وارتقيت/ وعلوت)

في بنية هذه الأفعال معان لزم أن تكون يقينًا، فتلبست بزمن الماضي.

٣/ (٥)

لقد افتتحنا هذه القراءة بما يشعر بشيء من الظلم الذي وقع على الشعر الملتزم بسبب من أيادي كثيرة، وفي القصيدة المبكرة لشاعر دون العشرين من عمره عناصر كانت قادرة لو أحسنا استثمارها من قديم أن تدفع عن هذا الشعر اتهامات كثيرة ما تزال تلقى في وجوه المناصرين له، المتحمسين لأصواته.

في القصيدة عناصر مما يزدهي به النقد الحديث في بحثه عن ملامح التحديث في القصيدة المعاصرة.

ففى القصيدة توظيف مبكر للتراث، عن طريق استدعاء شخصيات وأماكن تراثية، والتخديم بها على قضايا القصيدة، وهو ما يظهر في استدعاء النموذج الأعلى المتمثل في شخصية النبي- صلى الله عليه وسلم- بما يصنعه من دعم لإمامة الإمام المعاصر باعتباره مقتديًا متأسيًا، يقول الدكتور قميحة:

- زعيمنا محمد له الولاء

صلى عليه الله والملائكة

وهو ما يظهر كذلك في توظيف (بدر) بكل ما تشعه في النص من استشعار النصر، والعزة، والعون الإلهي، واستقامة المنهج، والتغلب على الشهوات، يقول:

● وراية العقاب تمخر

وتحتها جنوده إذ يزحفون

نحو بدر.

وفي القصيدة من ملامح التحديث المعاصرة تناص أو تداخل مع نصوص أخرى تسهم في تماسك القصيدة، وتسهم في الوفاء بما قامت للدلالة عليه من معان.

وهذا التناص أخذ أشكالًا مختلفة، حيث تناص الشعر مع نصوص قرآنية في مثل قوله: قد جاء نصر الله، الذي يشير إلى قول الله تعالى: ﴿إذا جاء نصر الله﴾ ومع نصوص حديثية على ما سلف من بيان تناصه في قوله:

● واستجابوا للوهن

مع الحديث الشريف الذي يفسر سر كون الأمة تصير إلى غثاء غير نافع بسبب من الوهن الذي هو حب الدنيا والتهالك عليها وكراهية الموت ومخاصمة الجهاد.

كان بالإمكان، وربما لم يزل ممكنًا أن نثبت أن ثمة غبنًا لحق القصيدة التي صدرت عن شعراء الحركة الإسلامية؛ فهذا صوت قديم جدًّا لواحد من أخلص شعراء الحركة الإسلامية لمبادئها، وهو في مفتتح حياته الإبداعية يبرهن على ما أحاط بمثل صوته من صمت هو أشبه شيء بالغدر والغيلة.

نور من المحراب لم يزل قادرًا على أن يضيء الطريق للأمة، ويضيء الطريق لاستقامة يحاول اللئام أن يخفوا معالمها، ويضيء الطريق نحو إنصاف هذه الأصوات الشعرية.

في قصيدة (الإمام الشهيد حسن البنا) للدكتور جابر قميحة التي أبدعها منذ ما يزيد على نصف قرن إشارة إلى ما يمكن الكشف عنه من طاقات إبداعية تم حصارها، والتشويش على أصوات لدرجة تشبه النفي والاغتيال، ودورنا إعادة فك هذا الحصار.

في قصيدة (نور من المحراب) كما أحب إن أعنون لها أمل في النصر، وأمل في العزة، وأمل في استعادة الرجل النبيل لمجده، وعراقته، إن سلك سبيل الإمام المتصدر في القصيدة، وفي القصيدة- مع ذلك- بيان لملامح الموقف الرسالي للشاعر المبدع جابر قميحة.

المراجع

١- علي عشري بين الموضوعية والولاء التراثي، للدكتور/ جابر قميحة، مجلة الرسالة، القاهرة، ع ٨ جمادى الآخرة / شعبان ١٤٢٤هـ= أغسطس / أكتوبر ٢٠٠٣م (ص ٤٤-٤٩) ص ٤٤.

٢- نجيب الكيلاني الشاعر الرسالي، للدكتور/ جابر قميحة، مجلة الرسالة، القاهرة ع ١٣ رمضان / ذي القعدة ١٤٢٥هـ= أكتوبر/ ديسمبر ٢٠٠٤م (ص ٢٢-٢٦) ص ٢٢ .

٣- انظر مثلًا: محمديات وليد الأعظمي: المنهج والملامح (١) للدكتور/ جابر قميحة، مجلة الرسالة، القاهرة ع ١٤ ذي الحجة / صفر ١٤٢٥هـ= يناير / مارس ٢٠٠٥م ص ٥٠ .

٤- محمديات وليد الأعظمي: المنهج والملامح (٢) للدكتور جابر قميحة، مجلة الرسالة، القاهرة ع ١٥ لسنة ١٤٢٦هـ= ٢٠٠٥م ص ٤٥ .

٥- الأدباء الدعاة: جابر قميحة نموذجًا، للدكتور/ علي عشري زايد، رحمه الله، مجلة الرسالة، القاهرة، ع ٧ ربيع الأول ١٤٢٤هـ= مايو ٢٠٠٣م ص ٤١ .

٦- الأدباء الدعاة: جابر قميحة نموذجًا ص ٤١ .

٧- الأدباء الدعاة: جابر قميحة نموذجًا ص٤٤.

٨- الأدباء الدعاة: جابر قميحة نموذجًا ص٤١.

الفصل الثاني: صرخة المحراب!

قراءة في المنجز الشعري للشاعر/ وحيد الدهشان

(١) مدخل:

وحيد الدهشان وميراث الشعرية المنتمية. الشاعر وحيد الدهشان (٢٨/ ١/ ١٩٥٧ م ـ ....) صوت فريد في عالم الشعرية المنتمية في مصر، لاعتبارات كثيرة موضوعية وفنية. لقد كنت أرى ومازلت في شعرية وحيد الدهشان خلاصة ميراث الشعرية المنتمية، التي انطلقت من رؤية خاصة للحياة والوجود تبلورت مع تنامي ظهور الحركة الإسلامية في العصر الحديث.

صحيح أن هذه الرؤية ممتدة من زمان طويل في عمق التاريخ، مرتبطة بتاريخ الإسلام العظيم الذي أحدث تغيرًا جذريًّا في رؤية الوجود والحياة، لكنها مع ذلك تظل رؤية متمايزة؛ بسبب مما رفدها من عوامل اجتماعية وسياسية معاصرة. لقد انطلق الشعر مصاحبًا لهذا التصور الإسلامي الحركي المعاصر، وبدا أول الأمر دعائيًّا خادمًا للأغراض الدعوية والحركية والتربوية خدمة مباشرة، ولكنه ظل يتطور حتى اتخذ صورته الفنية والجمالية عند رمزين ظاهرين هما: الأول: الشاعر الدكتور جابر قميحة رحمه الله. الأخير: الشاعر المهندس وحيد الدهشان. وأصبح وحيد الدهشان بسبب من عوامل كثيرة تاريخية وموضوعية الصوت الأبرز في قائمة شعراء التصور الإسلامي في العصر الحديث في مصر من منطلق أيديولوجي (أو فكري). ولعل هذا الحكم لا يكون مبالغة من جانب هذه القراءة لمنجزه الشعري الفصيح تعيينًا، للمحددات التالية:

أولًا: المحدد الموضوعي، الذي يوزع ليغطي موضوعات إسلامية ظاهرة، في رحاب الدعوة، وتناولًا لأهم القضايا التي ارتبطت بها الفكرة الإسلامية في تنظيماتها المعاصرة؛ كقضية القدس، وقضية الشهادة، وإعادة استلهام شخصية الرسول الكريم، صلى الله عليه وسلم، وإعادة استلهام رموز التحرر الإسلامي؛ كصلاح الدين، الخ. وهذا المحدد الموضوعي متفجر في أوصال القصيدة في منجز الرجل الشعري الفصيح، بدرجة مذهلة، وبصياغات شديدة التنوع.

ثانيًا: المحدد الفني، الذي استثمر مجموعة ضخمة للغاية من العناصر الفنية والتقنية المرتبطة ارتباطًا جوهريًّا بمصادر المعرفة الإسلامية، على مستوى مصادر بناء الصورة الشعرية، واستدعاء الشخصيات التراثية، والتكافل مع نصوص المرجعية الإسلامية الشهيرة، في إطار ما يعرف نقديًّا باسم: التناص.

ثالثًا: المحدد النقدي، الذي ظهر من الافتتاحيات النقدية أو شبه النقدية لعدد من دواوينه الشعرية، فكل من قدم له ظاهر الانتماء للتصور الإسلامي، من أمثال المرحوم الأستاذ الدكتور عبد الحليم عويس، والمرحوم الأستاذ الشيخ إسماعيل النشار، وغيرهما. وهو محدد معتبر بطبيعة الحال يضيف إلى المنجز الشعري مجموعة حواكم تضبط اتجاهات القراءة، بدرجة ما. من مجموع هذه الثلاثة المحددات ينبغي أن نعاود قراءة وحيد الدهشان في إطار من ريادته في الشعرية المنتمية، وهي الريادة التي تمثل حصادًا وميراثًا لمرحلتين على الأقل من مراحل استثمار الشعر في الحركة الإسلامية المعاصرة، والتي تفرض على دارسي منجزه أيضًا استحضارها عند كل تقييم.

(٢) المنجز الشعري الفصيح لوحيد الدهشان

وقد أبدع الشاعر وحيد الدهشان مجموعة طيبة من الدواوين، تمثل في مجموعها المتوزع على دواوين تجمع عددًا من القصائد، أو دواوين لقصيدة واحدة، فيما يعرف نقديًّا باسم القصيدة/ الديوان ـ مخزونًا ومنجزًا يمكن الاحتكام إليه في تقدير شاعريته. وهذا المنجز هو كما يلي: (مرتب على سني إصداره ونشره) ١ ـ ١٩٩٤م = ديوان في رحاب الدعوة (٦٤ ص) ٢ ـ ١٩٩٨م = ديوان وطن يحيرنا (٤٠ ص) ٣ ـ ٢٠٠٠م = ديوان أصداء الشوق والرجاء (٢٤ ص) ٤ ـ ٢٠٠١م = ديوان القدس في القلب (٦٤ ص) ٥ ـ ٢٠٠٢م = ديوان غدا لا ينفع الندم (٣٦ ص) ٦ ـ ٢٠٠٣م = ديوان نحن الشهادة عشقنا (٥٣ ص) ٧ ـ ٢٠٠٤م = قصيدة لمحات من حياة الرسول صلى الله عليه وسلم (٢٤ ص) ٨ ـ ٢٠٠٥م = ديوان البشائر (٦٠ ص) ٩ ـ ٢٠٠٥م = ديوان عندما تتوضأ الحروف (٨٤ ص) ١٠ ـ ٢٠٠٦م = ديوان ماذا لو عاد صلاح الدين؟! (٨٨ ص) ١١ ـ ٢٠٠٧م = قصيدة أغاريد المنافي (٢٠ ص) ١٢ ـ ٢٠٠٧م = ديوان في انتظار الفجر (٦٦ ص) ١٣ ـ ٢٠٠٨م =ديوان ولا تهنوا (٤٠ ص) ١٤ ـ ٢٠٠٩م =ديوان سنا العلماء لا يفنى (٥٢ ص) ١٥ ـ ٢٠٠٩م = ديوان أنوار وأكدار (٨٠ ص) ١٦ ـ ٢٠٠٩م = ديوان غضب القريض (٤٨ ص) ١٧ ـ ٢٠٠٩م = ديوان يا قدس فجرك ساطعًا سيعود (١٢٠ص) ١٨ ـ ٢٠١١م = ديوان في مدارج الحكمة (١١٨ ص) ١٩ ـ ٢٠١٢م = ديوان نبض الوجدان (١٤٤ ص).

إن هذا المنجز الشعري كاشف عند فحصه من جهة التاريخ الإبداعي عن مجموعة من العلامات المهمة، يرجى تأملها ابتداء، وهي:

أولًا: امتداد الإحساس الذاتي بالملكة الإبداعية زمنيًّا فترة طويلة تقترب من ربع القرن، وهو ما يعني نوع إخلاص للتجربة، وإيمان بجدوى تأثيرها، وفعاليتها في التصور الإسلامي لأفراد الحركة الإسلامية على الأقل. وهي الفعالية التي ستسمح مع مرور الوقت بتراكم المنجز الشعري والأدبي، واتساع خريطته وتنوعه الأجناسي والموضوعي، وتنامي الأصوات المعبرة عن هذه الرؤية المنتمية.

ثانيًا: الإخلاص للصوت الشعري، وخدمته، وإرادة تثبيته في التربية الإبداعية المعاصرة، رفضًا لمحاولات الحصار، وتحديًا لأجواء التهميش. وهو الإخلاص الظاهر من تمدد النشر بشكل سنوي، وفي ظروف سياسية واجتماعية بالغة القسوة. ثالثًا: الإخلاص للقصيدة العمودية بشكل أساسي، وهو نوع دعم للشعرية المنتمية، صحيح أن القصيدة الحرة حاضرة، لكنه الحضور من بوابة الانتماء والهوية، لا من بوابة التغريب والحداثة!

رابعًا: الحرص على الإهداء بما هو عتبة نصية كاشفة عن إيمان الشاعر، وقضيته، التي يتحرك سعيًا لخدمتها، ودعمها.

(٣) المنجز الشعري لوحيد الدهشان: في الموضوع.

منذ أول ديوان أصدره الشاعر سنة ١٩٩٤م وهو «في رحاب الدعوة» بدا محكومًا بإطارين حاكمين لصورته الموضوعية، وهما الإطاران اللذان سكهما المهندس سمير غريب في مقدمته واصفًا إياه بأنه:

أ ـ شاعر قضية.

ب ـ شاعر الدعوة.

والحق أن هذين الإطارين ظلّا لزمان طويل هما أعمدة الفحص الموضوعي لشعر وحيد الدهشان. وهما في الحقيقة ليسا أمرين متمايزين، ولكنهما يندمجان ويشكلان عنصرًا كثيفًا صلبًا يحكم الأفكار والموضوعات التي يخدمها شعر الشاعر. وهما دليلا انتمائه، ودليلا هويته، ودليلا رساليته معًا. على أنه غير كاف في هذا السياق اللجوء إلى التعميم اكتفاء بالوصف الجامع الذي يجعل منه شاعر قضية، أو شاعر الدعوة، على ما بينهما من ترادف معلن تمامًا. ومن ثم فإن فحص كبريات الموضوعات التي شغلته على امتداد منجزه الشعري ضروري لدعم هذا الفرض الذي نفترضه. وفي ما يلي محاولة لتحليل ما يمكن أن يمثل مسارات لفهم التجربة الفكرية في شعر وحيد الدهشان.

(٣ ـ ١) صرخة المحراب: مفتاح المفاتيح

يمثل المحراب في الرؤية الإسلامية رمزًا يجسد مجموعة من محددات رؤية الحياة من منظور الروح الإسلامية، يمكن أن نجملها في المحددات التالية:

أولًا: المحراب رمز لاتصال الأرض بالسماء.

ثانيًا: المحراب رمز يسعى نحو هداية الخلق.

ثالثًا: المحراب رمز ضابط للحركة الإنسانية. وهذه المحددات تسكن دلالته بعد إذ صار لفظة إسلامية ارتبطت ارتباطًا عضويًّا بالتصور الإسلامي، حتى قرر نفر من علماء المعجمية العربية القدماء أنه يتعذر وجودها في غير المعجم العربي. والمحراب رمز متفجر الدلالات، بسبب من التحول الذي أصابه في ظل الفكرة الإسلامية، فهو المكان العالي المرتفع، وهو موضع الإمام الذي يصلي بالناس، وهو القبلة، وهو أشرف بقعة في المسجد، وغرفة العبادة. ومن ثم تحول المحراب إلى رمز للهوية والانتماء معًا. والتقاطه ليكون مفتاح قراءة المنجز الشعري لوحيد الدهشان متركبًا مع كلمة الصرخة، لا يعد افتئاتًا على هذا المنجز؛ لأنه ظاهر منذ بدايات الشاعر بدليل:

أولًا: بواكير الشاعر جمعها في ديوان مخطوط عنوانه صرخة.

ثانيًا: عنوان الديوان المطبوع الأول في رحاب الدعوة.

ثالثًا: ظهور الصرخة عنوانًا لإحدى قصائد ذلك الديوان (ص٥٤).

رابعًا: تنامي الشكوى ضد إهانة المسجد، يقول في قصيدته «صرخة» ص٥٥:

بيوت الله قد داسوا حماها وصانوا كل ساحات المجون.

خامسًا: العناية البالغة بقصيدة رثاء العلماء والدعاة، وهو محدد بالغ الأهمية في سياق البحث عن مفتاح لقراءة منجز وحيد الدهشان الشعري وتحليله، والخول إلى عوالمه الموضوعية ثم الفنية والجمالية. إن فحص ديوان: «سنا العلماء لا يفنى» بما احتواه من قصائد في مديح العلماء الراحلين الكرام: الشيخ جاد الحق علي جاد الحق، والشيخ محمد الغزالي، والشيخ عبد الحميد كشك، والشيخ محمد متولي الشعراوي، والشيخ أبي الحسن الندوي، والأستاذ مصطفى مشهور، والمستشار محمد المأمون الهضيبي، والدكتور محمد حلمي مراد، وغيرهم، يكشف عن صدق هذا المفتاح الذي نلتقطه؛ ليكون طريقًا لتحليل هذا المنجز الشعري؛ إذ تجتمع هذه الأصوات جميعًا في أنها لرجال كانوا يصرخون بالحق، ويدعون إليه، ويضحون من أجله، محكومين في صرخاتهم بثقافة المحراب. وسوف نحاول قراءة هذا المنجز على ضوء من هذا المفتاح، وما يصدر عنه من تجليات.

(٣ ـ ٢) الرسالة ركن المنجز الشعري الأول عند وحيد الدهشان.

مثلت الرسالة بمعنى المجموع الكلي لعناصر التصور الإسلامي القضية المحورية في منجز وحيد الدهشان الشعري، تعاطفًا معها، ودفاعًا عنها، وتمجيدًا لمفرداتها الشرعية والأخلاقية، واحتفاءً برموزها المادية وغير المادية معًا. وهو ما نلمحه في قصائد عديدة موزعة على دواوينه المختلفة، من مثل:

أ ـ دعوة الله في ديوانه في رحاب الدعوة: ص٤، يقول فيها: يا دعوة للهدى بالروح يفديها كل الألى آمنوا بالله راعيها دستورها حفظت آياته سورًا من عند رب الورى جلت معانيها.

ب ـ رسالة في ديوانه وطن يحيرنا: ص٣٣ .

ج ـ هجرة النور، وفي ظلال الهجرة في ديوانه عندما تتوضأ الحروف: ص ٥ ـ ١٦ د ـ باق على العهد من ديوانه ماذا لو عاد صلاح الدين؟!: ص٥٧ يقول في بعضها: باق على العهد والإيمان رايته والحب دستوره يملي فيأتمر.

هـ ـ إني حجازي الهوى من ديوانه في مدارج الحكمة: ص١٧ .

و ـ على عتبات القرآن من ديوانه نبض الوجدان: ص٢٨ .

ويدور في فلك هذا العنصر الموضوعي المحوري مجموعة من الموضوعات المرتبطة به، فنرى تعلقًا بموضوعات العدل، والجهاد، والحق، وتحية رمضان، والحنين إلى الحج، والبقاع المقدسة، والارتباط بالحادثات العظمى في التاريخ الإسلامي المجيد موضوعيًّا كالقدس، والإسراء والمعراج، وفتح مكة.. الخ.

(٣ ـ ٣) الرسول «صلى الله عليه وسلم» ركن المنجز الشعري الثاني عند وحيد الدهشان .

منذ ظهرت قصيدة المديح النبوي، واستقلت غرضًا شعريًّا مائزًا، وهو عرضة للتطور والاتساع والتراكم، لقد بدأ عنصرًا من عناصر الرحلة إلى العالم الجديد، وعنصرًا من عناصر الميلاد البكر للشاعر المسلم الأول في رحلة هجرته إلى الله تعالى. ثم استقل غرضًا يأخذ من المدح ويضيف إليه بتأثير من مدونة أحاديث الشمائل النبوية الشريفة التي تغنت بمناقبه النفسية والعقلية والبدنية معًا، ثم تحول ليكون رمزًا إنسانيًّا عالميًّا للصفاء والنجابة والتسامح

في أعلى صورها. وقد جاء الشاعر المسلم المعاصر ليستلهم هذه الشخصية المتفردة «صلى الله عليه وسلم» مناجيًا، ومعتذرًا، ومقتديًا، ومستلهمًا، فتراكم المنجز الشعري على أعتابه، وطال. وقد توقف الشاعر وحيد الدهشان كثيرًا في منجزه الشعري مستلهمًا شخصية المصطفى «صلى الله عليه وسلم»، ومحاولًا بطريقة جمالية التحاور مع سيرته لإعادة فحص الواقع الاجتماعي والأخلاقي والسياسي والحضاري المعاصر، وكان مما أنجزه في هذا السياق الموضوعي، ما يلي:

أ ـ مناجاته في قصيدة في ذكرى الإسراء والمعراج من ديوانه الأول في رحاب الدعوة ص٢٤ حيث يقول: يا سيدي يا من بعثت مبشرًا كي تخرج الدنيا من الظلماء ب ـ في ذكرى مولد الرسول– صلى الله عليه وسلم– في الديوان نفسه، ص١٦ ـ ٢١ يقول فيها: يا سيدي إني ببابك واقف وأريد بين المادحين مكانا، حتى أبوح بما تكن سريرتي حب الرسول يورث الإيمانا، يا سيدي أدري بأني عاجز لكن حبي يملأ الوجدانا. وليته قال: لكن حبي يملأ الأكوانا!

ج ـ لمحات من حياة الرسول– صلى الله عليه وسلم– التي استقلت بالنشر في سلسلة (قصيدة)، قبل نشرها في ديوان عندما تتوضأ الحروف ص١٦.

د ـ في كل شيء كنت أنت الأعظما من ديوانه: نبض الوجدان ص٣٨ يقول في مفتتحها، وهو مثال لبراعة الاستهلال: خذ من كرامات المحبة سلما واصعد وجاوز ما استطعت الأنجما، واقبس من النور اللدني جذوة ينطق فؤادك قبل أن تتكلما، والهج بمدح محمد عطر الورى فالله قد صلى عليه وسلما، يا قدوة الدنيا إذا راموا الهدى في كل شيء كنت أنت الأعظما.

وتأمل استلهام مقام النبي– صلى الله عليه وسلم– في المنجز الشعري

لوحيد الدهشان ينتج عددًا من علامات الانتماء للمسلم المعاصر، يمكن إجمالها فيما يلي:

أولًا: إقامة الدليل على هوية المنجز الشعري لوحيد الدهشان، وعلاقته المحورية والعضوية بمحددات الإيمان الإسلامي المستمد من أصل الأصول.

ثانيًا: إقامة الدليل على إمكان تجاوز مراحل الهزيمة والتراجع والانكسار والتردي؛ باستلهام الشخصية المؤسسة التي أوجدت الحضارة العربية الإسلامية، وشيدتها من عدم، وتمددت عندما تطورت بالإنسان أهم ركائز بناء هذه الحضارة بامتياز.

ثالثًا: استلهام مقام النبي- صلى الله عليه وسلم- وتحويله إلى واحة تحقق الارتياح، وتصنع الاطمئنان، والأمان في ظل قسوة بالغة!

رابعًا: استحضار النموذج النبوي لدعم قيم المقاومة، والتمسك بالحق، ومطاردة روح اليأس.

(٣ ـ ٤) الأمل الركن الثالث في المنجز الشعري لوحيد الدهشان.

لقد استطاعت الفكرة الإسلامية المعاصرة أن تستدعي واحدًا من أعظم المحددات التي أرساها الإسلام، وبثها بثًّا قويًّا في جنبات الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية حتى صار هذا المحدد وهو الأمل غير خاف على أحد. وقد فشا هذا المحدد في المنجز الشعري لوحيد الدهشان، واتخذ تجليات متنوعة، فظهر في صورة فكرية غطت مساحات شاسعة من معجم الشاعر، وظهر فيما توقف أمامه الشاعر بالمديح من رموز التصور الإسلامي المعاصرين؛ ليبرهن شعرية ظاهرة تواصل علامات الأمل، بتواصل ظهور العلماء والقيادات الإسلامية النابهة، وظهر في تنامي قيم التراحم والتآخي

على امتداد دواوينه جميعًا. أنت واجد هذا الأمل الإيجابي مطلًّا من عنوانات عدد من الدواوين، على ما ترى في عنوان ديوانه: البشائر، وفي عنوان ديوانه: في انتظار الفجر، وفي عنوان ديوانه: ولا تهنوا، وفي عنوان ديوانه: يا قدس فجرك ساطعًا سيعود. وتحليل هذه العنوانات كاشف عن أن مصدر الأمل في بنية منجزه هو السماء. لقد استطاع الشاعر عن طريق استثمار بعض البنى القرآنية من مثل {ولا تهنوا} التي وردت في سياق تجاوز محنة أحد، وآلامها، والنظر إلى المستقبل بروح مقبلة آملة متفائلة تفتح عيون الأمة على ما تملكه من رصيد القيمة التي تمكنها من تجاوز الانكسار، والتعافي من الأزمة. ويتجاوز محدد الأمل أفق الظهور في عنوانات الدواوين، ليحل في خرائطها جميعًا في صورة قصائد وأبيات. يقول في قصيدته: محاولة لقتل اليأس: من عبرة التاريخ إذ داست حوادثه الطغاه وتعطرت صفحاته وأضاءها نور الأباه في وعد رب العالمين لمن يسير على هداه نتلمس الأمل الذي لا يصلح الدنيا سواه.

ففي هذا المقطع من القصيدة يبدو الأمل طريقًا للإصلاح يستمد قوته ونجاعته من مصدره الأعلى الجبار سبحانه الذي وعد بالنصر من تسلح بمنهج الدين الذي ارتضاه، ويستصحب الشاعر كذلك خبرة التاريخ على امتداده. تلك التي تثبت في النهاية زوال الطغاة وذهاب باطلهم عندما يواجهه نور الشجعان الأباة! ولم تقف الحدود عند القصائد التي أخلصها الشاعر لمحدد الأمل، وإنما كان ذلك المحدد خيطًا ممتدًّا كالروح تسري في أوصال قصائده جميعًا، لا تكاد تخلو قصيدة من لمحة متفائلة تبث اليقين في الميلاد الجديد الذي يكسر الظلام؛ يقول في قصيدته أغاريد المنافي: ووقفت أنظر للدروب مسائلًا كيف المسير وكل ما حولي سدود فوضت أمري للذي

يعنو له كل الذي تحويه أرجاء الوجود كشف الذي بي رحمة سبحانه وكأنني في التو أولد من جديد.

إن تجليات الأمل في منجز وحيد الدهشان الشعري متجددة، متسعة الآفاق، ربما بسبب من تجدد عطاء المصدر الذي تصدر عنه. إن منظومة التوحيد في التصور الإسلامي بما تفاجئنا به من القدرة غير المحدودة، والرحمة المتسعة بلا انتهاء لله تعالى تمنح الأمل في تجربته الشعرية آفاقًا رحيبة، لا يقف في سبيلها عائق، أو يحول دون تجليه أي مانع! وتتنوع أساليب التعبير عن انتصار الأمل، وتتجاوز حدود العموم الذي يلح على الفكرة في ذاتها، إيمانًا ويقينًا وتفاؤلًا إلى جعل هذا الأمل حاكمًا للأعمال التي يصنعها أهل الدعوة، وأهل المقاومة، ليأتي هذا الخيط المستمر الذي لا يفارق رؤية الشاعر؛ ليعلن في كل مرة يستدعيه فيها انتصار النموذج المستمسك بالحق، القائم بواجب المقاومة، يقول وحيد الدهشان في ختام قصيدته: فجر الحقيقة ساطعًا سيعود من ديوانه: في انتظار الفجر: وبشائر النصر المبين بغزة/ مهما تخابث وافترى النمرود/ ستظل تعلنها بأسماع الدنا/ فجر الحقيقة ساطعًا سيعود/ والله ناصر جنده ما أخلصوا/ ولديه مما يشتهون مزيد.

وفي هذه الأبيات، نرى تكرار استعمال كلمة البشائر، وهو ما يدلنا على أن معجم الأمل والتفاؤل واحد من أهم المفاتيح التي تدخلنا على عالم الشاعر الموضوعي، والفكري.

وبجوار تمثل قيم الأمل والبشرى مجردة أو مرتبطة بقيم أخرى كالمقاومة، ومواجهة الباطل؛ تطل مرتبطة هذه المرة بعلامتين ظاهرتين في البناء الشعري عند وحيد الدهشان، هما:

أولًا: ارتباط الأمل بالحق، وتعاليه على الباطل في كل مرة يلتقيان فيها، إن في بدر وغيرها من معارك الإسلام ضد الكفر، أو عالميًّا في اندحار رموز الباطل، وانكسارهم في ما يظهر من استثمار نيرون، والنمرود، ومسيلمة وغيرهم.

ثانيًا: تتابع قيام الأبطال، واتصالهم في الزمان، بحيث نراهم دائمًا في كل بقعة ملتهبة، وفي كل زمان يحتاجهم، يتقدمهم المصطفى صلى الله عليه وسلم، ومن صحبه أبو بكر، وعمر، وخالد، وسعد، على الجميع الرضوان. ويستمر حتى يصل إلى صلاح الدين الذي يعد استدعاؤه في تجربته الشعرية نموذجًا جديدًا، حتى يصل بنا إلى أعتاب اللحظة الراهنة.

ووحيد الدهشان في التعامل الشعري مع هذه العلامة الأخيرة يبدو شاعرًا إسلاميًّا منفتحًا يستثمر الرموز المرتبطة بقيم الحق والدفاع عنه؛ وهي رؤية لا يمكن أن تكون مغلقة أو ضيقة بالمعنى الأيديولوجي على الإطلاق بدليل حفاوته بأسماء مختلفة التوجهات، لكن يجمعها جميعًا الانتماء للأمة وثوابتها من أمثال: محمد الغزالي، ومحمد متولي الشعراوي، ومحمد حلمي مراد، ومحمد المأمون الهضيبي، وغيرهم. وتتجاوز رؤية وحيد الدهشان الحدود الضيقة كذلك لتأخذ أبعادًا إنسانية يحنو فيها على أولاده وبناته، وأصدقائه في تقلبات الحياة بهم، مسرة، وحزنًا، وبقاء، وفقدًا.

(٤) المنجز الشعري لوحيد الدهشان: مقال في المذهب والفن الشعري.

لقد حاولنا أن نقيم الدليل على انتماء وحيد الدهشان، ورؤيته التي تحكم تجربته الشعرية، وهي الرؤية التي يعلو فوقها عنوان: صرخة المحراب، بكل عوالق هذا العنوان الدلالية من الارتباط بالتصور الإسلامي في تجلياته

الإنسانية، المتفائلة، الآملة، المرتبطة باليقين في النصر، المستندة في معالجتها للواقع والحياة إلى قيم الرسالة العظيمة ومبادئها، وشخصية الرسول- صلى الله عليه وسلم- باكتنازها المدهش، ومحدد الأمل في علاماته المتنوعة.

وكما كانت هذه الشعرية المنتمية حاكمة لأفكار منجز الشاعر الشعري، فإن هذه الشعرية المنتمية جاءت حاكمة أيضًا لمذهبه الفني وتقنياته في بناء القصيدة. وهو ما نحاول أن نكشف عنه في هذا الجزء من المقالة.

(٤ ـ ١) منجز الدهشان الشعري: مقال في المذهب.

صحيح أنه لا يمكن أن يظل شاعر ما أسير مذهب بعينه فقط، بحيث لا يمكن لعناصر فنية من مذهب آخر أن تتسرب إلى عالمه الفني، ولكن الأمر نقديًّا محكوم بالغالب الذي يجنح إليه هذا الشاعر أو ذاك. فشوقي- رحمه الله- رائد مدرسة الإحياء «الكلاسيكية» بامتياز على ما تقرره أدبيات تاريخ الأدب المصري والعربي المعاصر، ولكنه في الوقت نفسه لا يمكن تغييب وجهه الوجداني «الرومانسي» في مسرحه الشعري على الأقل! من هنا فإن إرادة الكشف عن مذهب وحيد الدهشان الشعري والأدبي محكومة بتجاوز الجزئي إلى الغالب على ما أنجزه من قصيد، إذ هو واقعي في عدد من أعماله يلوذ بالوصف ويتكئ عليه، ويلتقط من حياة الناس، ما يدهمهم به، وينغص عليهم حياتهم. وهو إحيائي «كلاسيكي» من اليسير أن تلتقط دلائل إحيائية أو كلاسيكية، موضوعيًّا، وفنيًّا! لكن المذهب الشعري الذي يكشف عنه فحص منجزه الشعري هو ما يمكن تسميته بالشعرية المنتمية، وهو مذهب يجمع بين:

أولًا: مجموعة من العناصر الرومانسية أو الوجدانية بعد نزعها من سياقها الأوروبي والغربي، وتطعيمها بعناصر إسلامية، تنتصر لقيم الأمل ضد قيم الكآبة واليأس!

ثانيًا: مجموعة من العناصر الواقعية الإيجابية، التي تعيد خلق الواقع شعريًّا، بدافع من تجاوزه.

ثالثًا: مجموعة من العناصر التاريخية التي تبث قيمًا عاطفية تدعم الانفصال عن نموذج الرومانسية الغربية، وهي غالبًا عناصر مستمدة من المصادر الإسلامية في الأساس.

وهذا الذي ندعيه مدعوم بعدد كبير من الأدلة يمكن تأملها فيما يلي:

أولًا: غلبة المعجم الوجداني (الرومانسي ذي الطابع الإسلامي)، على مستوى الألفاظ والصفات معًا، من مثل: ووجهك الصبوح يا ولاء كالقمر. ومن مثل: (الأفراح/ والإيمان/ والنور/ والبشائر/ والنضارة/ والطهارة/ والشوق/ والرجاء/ والذكرى/ والهجرة/ والشهادة/ والسنا/ والوضوء/ والأغاريد/ والفجر/ واليقين/ والإباء/ والحياة/ والهدى/ والعيد/ والصفاء/ والأشواق/ والهوى).

ثانيًا: الاعتماد على المرجعيات الإسلامية (القرآن الكريم تعيينًا) في بناء تراكيبه الشعرية، عنوانات الدواوين، أو عنوانات القصائد، أو تناصًا واقتباسًا. بالإضافة إلى اعتماد مصادر تراثية نصوصية، من مثل الشعر القديم والأمثال العربية القديمة في مثل قوله: كنت ارتضيت من الغنيمة بالإياب ونسيت أحلام الطفولة والشباب.

ثالثًا: استلهام الرموز والأحداث الإسلامية بكثرة، كاستلهام شهر رمضان، وحادثة الإسراء والمعراج، والبيت الحرام، والحج.

رابعًا: استدعاء الشخصيات التراثية ولا سيما الدينية والتاريخية إنسانية ومكانية، كالصديق، وعمر، وخالد، وسعد بن أبي وقاص، رموزًا على الحق المتعالي، والنصر المأمول في مواجهة مسيلمة وأبي لهب والنمرود

رموزًا على الباطل المتهاوي! ومن مثل: بدر وحطين والقادسية رموزًا على المجد الأصيل الذي تمثل له أصولًا يمكن إعادة إنتاجها في الواقع المكلوم.

خامسًا: استعمال عمود الشعر. إن لجوء وحيد الدهشان إلى نمط القصيدة العمودية الخليلية لا يصح قراءته بمعزل عن الشعرية المنتمية. لقد كان ذلك منه برهانًا جديدًا على إمكان تحمل النموذج العروضي التراثي لأبعاد التجديد المعاصرة. وهذا الذي فعله وحيد الدهشان معروف في أزمان الأزمات، فقد سبق للشعر الفرنسي في أعقاب الحرب العالمية الثانية أن يلوذ إلى المحددات الدينية، أفكارًا ورموزًا، وأن يحتمي بنمط القصيدة السداسية ذات الأصول الكلاسيكية في الفن الأوروبي بحثًا عن هوية تهددت في عالم جديد تحوطه المخاطر من كل مكان. لقد كان اللجوء إلى نمط القصيدة العمودية بمثابة التترس خلف قلاع تحمي الذات من هبات التدمير المعاصرة.

سادسا ـ بناء الصورة الشعرية من مصادر منتمية. إن عناصر بناء الصورة في شعر وحيد الدهشان متنوعة، لكنها في الغالب مستمدة من وحي التصور الإسلامي الذي يحكم رؤيته للحياة شعريًا وجماليًا. وهذا لا يعني أن الصورة الشعرية في منجزه الشعري ليست عصرية، لا. بل هي عصرية بامتياز، استعمل عناصرها التكوينية من رحم هويته ونفخ فيها من روح العصر، فخلقت خلقًا جديدًا معاصرًا.

(٤ ـ ٢) منجز وحيد الدهشان الشعري: مقال في التقنية الفنية

قلت إن ملامح عصرية القصيدة في المنجز الشعري لوحيد الدهشان ظاهرة غير خافية على الرغم من تمدد المحددات التراثية في بنائها. وإذا تجاوزنا استثماره لمعجمه الشعري المنتمي على مستوى الألفاظ والتراكيب التي وإن

اختيرت من مرجعيات بعينها، صيغت بطريقة عصرية، بعد إعادة إحيائها وخلقها شعريًّا ووقفنا أمام العناصر الخيالية والتصويرية بما هي ما يمنح الكلام صفة الشعرية، فإننا نلحظ مجموعة من العلامات الفنية التالية:

أولًا: مناسبة الصور لأفكار القصيدة. يرتبط موضوع المديح النبوي بمجموعة من التقنيات الفنية على مستوى التصوير تتسم في العادة بسمة الجلال. ولعلي من أوائل من سك هذا المصطلح «شعرية الجلال» ودعوت إلى متابعته نقديًّا ببرامج تخالف البرامج النقدية الشائعة في نقد قصيدة المديح عمومًا. ذلك أن «شعرية الجلال» نمط خاص بسبب من موضوعه- تعيينًا- الذي يتعلق بالدين ورموزه وعلاماته بشكل أساسي. وهذا النمط من القصائد الذي يصدر في إطار من «شعرية الجلال» يعوضه فنيًّا الحالة النفسية التي تواجه المتلقي، بسبب من كثافة القضية التي يعالجها، وقدسية الرموز التي يحتفل بها. وقد شاعت مجموعة من نماذج هذه الشعرية في منجز وحيد الدهشان الشعري، وتركزت حول قصائده التي امتدح فيها مقام النبي صلى الله عليه وسلم، أو توقف فيها أمام بعض الحادثات الجليلة في التاريخ الإسلامي ليعيد خلقها شعريًّا وجماليًّا. وهذا النوع من الأشعار يناسبه نمط خاص من التصوير يعتمد على المعجم الجليل المحمل بهوامش دلالية تنحو به نحو القدسية والطهر. ومن مثل ذلك قوله في تصوير حب النبي- صلى الله عليه وسلم- في قصيدته: لمحات من حياة الرسول، صلى الله عليه وسلم: حب الرسول ونوره أغراني/ وانساب يغمر بالرضا وجداني/ نشر الضياء على الحروف فأينعت/ وتألقت في ثوبها الفتان/ هبت عليها نفحة من عطره/ فاقت أريج المسك والريحان. ففي هذه

الأبيات ترتسم لوحة ممتدة عناصرها من الضياء المنتشر فوق صفحة الحروف التي أينعت بسبب من انتشاره، وهذه الصورة الممتدة المعتمدة تأسيسًا على بنية الاستعارة التي حولت المعنوي (حبه صلى الله عليه وسلم) بكل جلاله وقدسيته إلى المادي المتمثل في الضياء المنتشر يبدد الظلام، ويحيل الحروف إلى زروع حية أينعت، ودبت فيها الروح من أثر الهدى والعلم والتقوى التي بثها الضياء المنتشر. ولعل الذي منح الصورة هذا الجلال هو استثمار المعجم الخاص الذي تناغمت مفرداته من (النور/ والرضا/ والضياء/ والإيناع/ والتألق/ والنفحة/ والعطر/ والأريج/ والمسك/ والريحان) مضمومًا إليها الحركة التي انسابت من خلال التراكيب النحوية غير المثالية التي لعب فيها المجاز بالإسناد والتحويل، والاستعارة، فضلًا عن استثمار المكون البلاغي المنتمي للمعاني من الوصل بالعطف تعيينًا، وأشباه الجمل بما خلقته في النص من إطناب، فاستحال تعانق المعجم والنحو والبلاغة صورة جليلة طاهرة تناسب جلال الموضوع والفكرة، وهل ثمة أجل من مدح الكريم صلى الله عليه وسلم؟! ومما ينتمي أو يمكن أن ينتمي إلى نمط شعرية الجلال قصائد الفقد والرثاء، وهو أمر يرشحه جلال الموت، وقدسيته، وهو ما يوجه المتلقي- وهو في حالة نفسية شفيفة- إلى التجاوز النقدي، واستقبال الشعر من بوابة جلال الموضوع الذي يفرض على الشاعر ساعة يرثي نمطًا معينًا من التصوير يناسب جلال الموت، وقدسية الفقد. يقول في رثاء الشيخ جاد الحق علي جاد الحق شيخ الجامع الأزهر الأسبق في قصيدته: بكاء المآذن: دمع المآذن قد جرى/ يبكي الإمام الأكبرا/ يبكيه طودًا شامخًا/ بالله موصول

العرى. وعلى الرغم من الشعور بأن وصف الحزن عليه بدمع المآذن ينتمي إلى ما يسمى بالمجازات الميتة، أو الاستعارات اليومية التي ترتقي من فرط جريان استعمالها على ألسنة الناس ـ إلى أن تكون من باب الحقيقة، فإنها ارتقت وتعالت بسبب من السياق الذي سيقت فيه محفوفة بمقام الأسى والحزن الجليل المتولد عن فقد رجل طالما واجه الباطل، وقاوم الفاسد، وحمى التصور الإسلامي من عبث العابثين، واستبداد المستبدين!

ثانيًا: إيثار الروح الملحمية. من جانب ثانٍ فإن المنجز الشعري لوحيد الدهشان يميل إلى إيثار الروح الملحمية، صحيح أن شعره ليس ملحميًّا بالمعنى الشائع في برامج التعريف بالأجناس الشعرية، لكن ثمة روحًا ملحمية طاغية على كثير من قصائده، بسبب من العلامات التالية:

أ ـ إيثار نمط القصيدة القصصية، التي يصممها في صورة قصة يميل فيها إلى أن يحكي، ويراكم الأحداث، ويصعد بها، ويؤزمها، ثم يهبط بها نحو النهاية التي عادة ما تأتي واثقة متفائلة.

ب ـ إيثار نمط القصيدة البطولية التي تقوم على استثمار شخصية بطل بعينه، تستلهم مواقفه، وحياته وبطولته، وهو بعض ما يفسر لنا سر تكراره لاستلهام شخصية المصطفى صلى الله عليه وسلم، واستلهام سيرته، ومواقفه الجليلة في الحياة، وبين الناس، وتكراره لاستلهام شخصية صلاح الدين الأيوبي وغيره من رجالات الإسلام وقياداته وأبطاله على امتداد التاريخ.

ج ـ إيثار نمط قصيدة الحادثات التاريخية التي يقف فيها أمام بعض الأيام، يستلهم ما فيها من معنى وذكرى، على ما نرى في قصائده

عن حادثة الإسراء والمعراج، ورحلة الحج والهوى الحجازي، وقصة رمضان وما يمثله من المعاني في واقع حياة الأمة. ولعل مراجعة تصميم قصيدته الملحمية (لمحات من حياة الرسول صلى الله عليه وسلم) تحمل بعض الدليل على ما نزعمه؛ حيث يفتتح النص بما يشبه التمهيد بين يدي الملحمة، فيقول: لولاك ما طاف القريض بخاطري/ زدني وزين بالسنا ألحاني. ثم يقسم قصيدته فيبدأ من لحظة الميلاد، فيقول: يا يوم أن ولد الحبيب فأشرقت/ شمس الهداية في ذرا الأكوان. وهو في هذا المقطع يسرد شعريًّا ما أحاط بمولده الكريم من معجزات ناطقة بدلائل نبوته الشريفة، ثم يتدرج معه- صلى الله عليه وسلم- مرورًا بمراحل حياته الشريفة، وما عاناه في رحلة البعثة والدعوة، وما تحقق على يديه الكريمتين من خير ونعيم للعالمين، منتهيًا بمقطع يبثه فيه شكوى الزمان، وانكسار النفس والأوطان، وتكاثر الأوغاد واللئام، وهي الشكوى التي تستلهم رحمته، وتناجي عظمته فيقول: يا سيدي هذي خواطر شاعر/ يحيا بعصر الزور والبهتان/ يا سيدي أنا واحد من أمة/ تسعى إلى دوامة النسيان/ يا سيدي إني وقفت ببابكم/ أرجو عطاء الواهب المنان. إن هذه القصيدة وغيرها تبعث في النفس الناقدة شعورًا بأن الآلام التي تزاحمت على النفس المسلمة المعاصرة حملتها حملًا على تصميم القصيدة المنتمية وفق روح ملحمية، تستوعب النفس الطويل، وتستوعب استلهام البطولات الماجدة، والحادثات العظيمة، استلهامًا تستهدي على نوره الأجيال المعاصرة. إن تفسير ظهور الروح الملحمية في المنجز الشعري لوحيد الدهشان يتأسس

على مرتكز نفسي في المقام الأول، تدعمه مجموعة من المحددات الفنية، والأسلوبية، والموسيقية الإيقاعية معًا.

ثالثًا: صرخة المحراب وإيثار أسلوبية التكرار: إن من وظيفة المعلم والإمام الصبر على المتلقين، وهي سمة أورثت هذين الرجلين خصائص أسلوبية بعينها، ورجحت استعمال نمط بعينه من التقنيات البلاغية، تجنح نحو ما يلي:

أ ـ الميل إلى معجم الوضوح والفرار من معجم الغموض.

ب ـ الميل إلى معجم العلو والقمة الإسماعية.

ج ـ الميل نحو التخفف من التصوير والخيال المركب.

د ـ الميل نحو إيثار أسلوبية التكرار وتنويعاته المختلفة.

هـ ـ الميل نحو إيثار أسلوبية الاستفهام بأغراضه المتنوعة.

وهذه الخصائص الخمسة تلوح بعنف في منجز وحيد الدهشان الشعري، ويتقدم بين يديها ملمحان أسلوبيان ظاهران هما إيثار أسلوبية الاستفهام طلبًا للتفاعل مع القضية، واطمئنانًا إلى تقبلها وتلقيها واستيعابها، وإيثار التكرار خوفًا من فوات صرخة المحراب سدى بغير جدوى أو تحصيل فائدة. وهذه الخصيصة الأسلوبية ملازمة لمنجزه الشعري من بداياته الأولى، يقول في قصيدته من وحي الجرائد في ديوانه الأول: يا قومًا طالت غفلتهم/ وتعاموا عن كل العبر/ يا قومًا كل أزمتهم/ في أيدي أنجاس البشر. تكرار النداء تعيينًا هو الملمح الأكثر بروزًا في منجزه الشعري، ذلك أن الرائد الذي يتقدم أهله، ويشعر أن من واجبه خلقهم من جديد ولو من خلال بوابات الشعر عليه أن يناديهم، ويدعوهم. ويقول متحسرًا في قصيدته: آه على وطني: آه على وطني إن تجد آهاتي/ من رفق قلبي ومن جمر انفعالاتي/ آه على وطني مازلت أعشقه/ عشق المريدين لا عشق الشعارات/ آه على

وطني يزهو به عفن/ والطهر في أرضه يلقى انكسارات/ آه على وطني مازال يقتلني/ يغتال في أوجه أحلى ابتساماتي/ آه على وطني يعنو لشرذمة/ من الطغاة تربوا في المغارات/ آه على وطني أمواجه حملت/ في ساعة الفصل أشتات النفايات/ آه على وطني أسيافه شرعت/ تجتث أبناءه غدرًا وثارات. وتفسير التكرار في هذه القصيدة يكشف عن مدى توظيفه واستثماره نفسيًّا لخدمة قضية القصيدة. إن حمولة الأسى والحزن والألم الكثيف ظاهرة الثقل، متنامية القسوة، وهو ما لزم معه فنيًّا لتقنية أسلوبية تعين على تحملها والتنفيس عنها، وهو ما دعاه إلى توظيف «اسم الفعل: آه» مشفوعًا بشبه الجملة التي انتقلت بدلالة اسم الفعل من التوجع إلى الحسرة، والأسى، وطلب النجاة، والارتياح لهذا الوطن المعشوق.

وهكذا تطور المنجز الشعري لوحيد الدهشان بأسلوبية التكرار ليحقق بها أطيافًا متراكبة من المعاني والدلالات على المستويات النفسية والحضارية معًا. (٥) صرخة المحراب.. تتعالى من جديد! وللحق، فإن صرخة المحراب وهي الملمح الأبرز في المنجز الشعري لوحيد الدهشان ستستمر، وربما يمكن أن نقرر أنها مرشحة لأن تتعالى من جديد، وهو حكم مدعوم بدوافع كثيرة. إن الشعرية المنتمية أمامها طريق طويلة جدًّا لكي تتطور، وتتخفف من أثقال غير فنية وغير جمالية بامتياز، وهو التطور المرهون بتطور الواقع الحي، وبتجاوز المحنة العاصفة الراهنة. وستتجاوزها وتمر بإذن الله، وعلى البرامج النقدية أن تقدر ذلك وترعاه، وتتعاطف معه، وتحنو عليه!

إن تاريخ الشعرية في المناطق الملتهبة يظل وفيًّا للهوية، يرجع إليها، ويستلهمها، ويستثمر عناصرها، ويتترس بها يحميها، ويحتمي بها، حتى يحين أوان العافية، فينطلق متحررًا من بعض قيود تشده إلى المحراب! القاهرة ــ يونيو ٢٠١٤م.

الفصل الثالث: تراتيل المآذن

قراءة في المنجز الشعري للشاعر محمود خليل

(١) ميراث المآذن!

في شرعية الرمز والمنجز.

يمثل ميراث الشعرية المعاصرة المدافعة عن قضية الهوية مجالًا بكرًا لم يفحص الفحص اللائق به، ربما بسبب من الهجوم على الدراسة الموضوعية، وتأخير رتبتها في الدراسات المعاصرة التي باتت تنتصر لقيم الشكل في مغالاة واضحة، وربما بسبب من سطوة المدارس النقدية المنحدرة من اللسانيات الشكلية والوصفية، وبسبب تراكم هجرة الانتصار لقضايا الفكر في الشعرية المعاصرة.

ومع ذلك، فقد ظلت الشعرية المنتمية للحركة الإسلامية، ولحركة الانتصار للهوية الأصيلة في الأمة؛ ركنًا صلبًا في هذا المجال، تستحق الفحص والدراسة المتأنية لاعتبارات مهمة جدًّا، يمكن أن تتجلى في ما يلي:

أولًا: إقامة النموذج الحي العملي على وعي الشعرية المعاصرة المتعاطية مع قضية هوية الأمة من دون تنكر للقيم الجمالية المرتبطة بجنس الشعر بطبيعة الحال.

ثانيًا: استثمار (المآذن) بما هي معادل موضوعي يجسد رمزية الإعلان عن الحق المتأصل في البنية الفكرية في الشعرية المنتمية المعاصرة، ولاسيما أن المئذنة رمز شديد الخصوبة والثراء.

ثالثًا: انفتاح أفق معاودة برامج الشعرية في نظرية الأدب التي تأسست في المنظومة الغربية على تراتب بين (المتعة) و(المنفعة) سواء في نموذج أرسطو، أو نموذج هوارس. وهو ما ينبغي إعادة قراءته في المدونة

الشعرية المنتمية للحركة الإسلامية المعاصرة التي يبدو فيها الميل نحو التخلص من هذه التراتبية، انتصارًا لمعيار التسوية بين المتعة واللذة المتحققة جماليًّا، والمنفعة والرسالة المتحققة فكريًّا.

والشاعرالأستاذ الدكتور/ محمود خليل (المولود ١٩٦٠م) واحد من الأصوات الأدبية المتميزة المنتمية للحركة الإسلامية، وهو يمثل نموذجًا دالًّا على تجاوز مسألة التراتبية بين مقولتي المتعة والمنفعة في نظرية الأدب ذات الأصول الإغريقية والرومانية معًا، وهو صوت مع أصوات أخرى يفتح الباب أمام ضرورة إعادة النظر في أهمية كتابة نظرية عربية للأدب تعيد تقييم الأجناس في الإبداع العربي.

(١ / ١) قد أنجز الشاعر الكريم مجموعة من الدواوين هي:

أ- وفي الصباح نلتقي، صدر في يناير سنة ١٩٩٢م، وهو الديوان الأول بحكم إبداعه وكتابته.

ب- ميراث الأرض لمن؟، صدر سنة ١٩٩٠، وهو الديوان الثاني بحكم إبداعه وكتابته.

ج- رسالة إلى سيف الله المسلول، صدر سنة ١٩٩٤م، وهو الديوان الثالث إبداعًا وصدورًا.

د- عصافير اللهب، كان قيد الإصدار سنة ٢٠١٤م.

هـ- سبع سنابل، (ديوان شعر للأطفال) كان قيد الإصدار سنة ٢٠١٤م.

(١ / ٢) ولعل أهم ما يشير إلى شرعية الرمز المعلن في هذا المدخل تمهيدًا لقراءة منجز الشاعر يكمن في توظيفه مفردة (المآذن) في بعض عناوين القصائد بوضعها عتبات نصية دالة في هذا السياق، ففي ديوانه: ميراث

الأرض لمن؟- استعمل الشاعر هذه اللفظة جزءًا من عنوان قصيدة هي: هتاف المآذن، وربما ظهر في خلفيتها بعض العناوين التي تستدعي (المآذن) عند قراءتها من مثل (أرحنا بها يا بلال) في الديوان نفسه، وقد سمع الله لمن حمد، في ديوان: رسالة إلى سيف الله المسلول.

لقد بدت المآذن رمزًا مكتنزًا يلخص طبيعة الدعوة التي حملها شعر الشاعر المعاصر، أوسع من الحدود التي تعود الناس على تضييقها وحصرها في بعدها المباشر المرتبط ارتباطًا عضويًّا بطقس الصلاة.

(٢) الغزل طاقة شعرية غامرة

من المعروف أن الغزل، بما هو غرض شعري عريق، حمل- على امتداد تاريخ الشعرية العربية بطاقات غامرة، وحمولات دلالية شديد التنوع والثراء، وهو الأمر الذي يفسره تعدد النظريات التفسيرية المعاصرة له التي تلخصت في اتجاهات ثلاثة، هي:

أولًا: التفسير النسبي المتأسس على تقدير فكرة الزاهد الفاعل (وهي النظرية التي أشاعها الدكتور شكري فيصل في طرحه لتفسير الغزل (العذري).

ثانيًا: التفسير الحضاري المتأسس على تقدير فكرة الصدمة الحضارية الإيجابية التي أحدثها الإسلام في النفس الجاهلية عند انتقالها إلى الإسلام، وما كابدته من صراع في رحلة الانتقال هذه (نظرية الدكتور عبد القادر القط في تفسير الغزل العذري).

والشاعر محمود خليل صوت مهم جدًّا في قائمة شعراء الحركة الإسلامية من جهة توظيفه الغزل، واستثمار طاقاته وحمولاته الدلالية المتنوعة، ولاسيما في ديوانه: (وفي الصباح نلتقي).

ومن الحق أن لا نظلم تجربة هذا الديوان ونحصرها في المفهوم الضيق للحب والعشق، إذ لم يُرد الشاعر ذلك، ولا أراد ديوانُه هذا.

لقد تجلى الغزل ملاذًا استعمله الشاعر من أجل تحقيق نمط حياة غائب، يرجو استدعاءه وتثبيته في الواقع. وهو الأمر الذي يفسره بحثه عن العروس، وهو ما يجعل رحلةَ الغزل في الشعرية المنتمية مع اتساع حمولتها الدلالية مرهونة بآفاق الهوية ومحدداتها في علاقة الرجل بالمرأة، يقول في قصيدته: نقوش على هامش الحب، في ديوانه (وفي الصباح نلتقي) (ص٥):

أماه رغم تشاحن الأيام بين ضلوعنا.. ودموعنا

وتعقد الكلم الممزق في حروف الناس بين حلوقنا

ناوءت ما يهوى الزمان

وجئت أبحث عن عروس

رغم الذئاب

وكل ناب عضني

رغم الزنادقة المجوس

إن رحلة البحث عن عروس في أجواء تناثر الذئاب والزنادقة المجوس كاشفة عن محددات الهوية التي تحرك ضمير الشاعر، وتحدد رؤيته للوجود الإنساني، وهذه القراءة التي تجعل (الحب) في التصور المحدد هنا معيارًا كاشفًا عن أولى طاقات الغزل في هذا النموذج المعاصر للشعرية المنتمية، لقد بدا الغزل كما نرى معيارًا مؤسسًا على طريق بناء هوية مائزة، ولعل في المقطع ما يدلل على ذلك، يقول:

ورياح عالمنا العقيم تلفني حيرى عبوس
حيث الخطايا من كلاب الأرض يمشي ركبها بين النفوس
حيث الرؤى البلهاء وشحها السواد
وقطائع الباكين رغم عيونهم في كل واد
ولقد تعبت من الرحيل إلى بلاد حيث كانت لا بلاد
حيث الصباح محرمًا في ما رأيت
وبرعم الأيام يزهر بالرماد

وفحص خطاب الخطايا والرؤى البلهاء وتحريم الصباح كاشف عما نذهب إليه من القول بأن الغزل في تجربة الشاعر يتجاوز حدود الفرص الضيقة بامتياز إلى آفاق واسعة رحبة يتبدى في أول علاماته هنا ملاذًا يسعى إليه هربًا من علامات الضياع. وتكشف هذه التجربة بما يحشده الشاعر من معجم خاص في آخر قصيدته:

نقوش على هامش الحب عما نقرره، يقول:
وتجاربي في الحب يا أماه كانت مشرقة
وبدت كآمال الربيع المورقة
الطهر في أعماقها أغفى، وغرد صفوها
وردًا.. وطيبًا.. وثقة

إن هذا الكشف الذي اضطلع بعبئه معجم (الإشراق، والربيع/ والطهر/ والتغريد/ والصفو/ والورد/ والطيب/ والثقة) يدعم قضية توظيف الغزل لتأسيس هوية متفردة.

صحيح أن واحدًا من عيوب الشعرية المنتمية في تجربة الشاعر الأولى هنا تمثل في أنها مسكونة بهاجس الهرولة نحو الوضوح والكشف (غير الشعريين) لكنه هاجس له ما يسوغه موضوعيًّا؛ بحساب النظر إلى الغرض الشعري الملغم الذي حمل على امتداد تاريخ الشعرية العربية ولاسيما في العصر الحديث؛ بكثير من المحددات السلبية، وهو ما جعل الشاعر حريصًا على منهجية الكشف والإعلان تخلصًا من أزمة الالتباس التي تتداعى إلى أفق التلقي عند الانخراط في التجربة الغزلية بشكل عام هو نوع من الدفاع عن الذات، وإن جاء في غير محله.

إن انتماء تجربة هذا الديوان تعيينًا لنوع خاص من الوجدانية، وهو الأمر الذي حمل الدكتور عبد العزيز شرف في تعليقه النقدي عليه أن يسلكه في سلك المدرسة الرومانتيكية- بدا مختلفًا للرومانتيكية في نسختها الغربية، ويسعى- متأثرًا بغيره من شعراء العربية المعاصرين- إلى خلق نوع خاص يختلف عنها، وإن تماس معها في بعض العناصر الجزئية- جعل الشاعر ذا نفس مائز في استعمال المعجم الوجداني بعد تحويله دلاليًّا ليناسب طبيعة التجربة الغزلية في اتساعها الرمزي.

إن ما تقرر سابقًا من توظيف الغزل ليكون ناطقًا بحمولات الهوية يظهر مبينًا في بعض مقاطع من قصائد ديوانه الأول: وفي الصباح نلتقي، يقول في قصيدة: طواف حول مسبحة العشق (ص١٥):

أشتاق إليك يغالبني النور..
كمسبحة ظمأى للتسبيح
أشتاق إليك يصافحني وجه الماء وتدفعني كف الريح
أشتاق إليك لأقرأ فيك هوية نفس

هنا تتكشف طاقة الغزل وتجربة الحب المراوغ، وسر المراوغة هو طاقته وحمولته التي تتبدى ذات علاقة عضوية بمحددات الهوية وبناء الذات. إن العشق هنا وإن التحم مع تجربة أصيلة في تاريخ الشعرية العربية هي تجربة العشق الصوفي أو الإلهي؛ تميز في التجربة المعاصرة المنتمية في نموذج الشاعر، وجاء متمايزًا عن سوابقها التراثية، يقول:

أهواك.. معينًا للرزق إذا ضاقت في هذا الكون الأرزاق

...

أنا لا أهواك ولكني أعبدك وأكثر

...

يا نبع الرزق

إذا ضاقت في هذا الكون الأرزاق

ومرة ثانية يتبدى العشق ملاذًا، وتحقيقًا للذات باكتشاف الطريق في هذا العالم. ولعل نمط التحرز الذي بدا بعد جملة (أهواك) بجملة: أنا لا أهواك، ولكني أعبدك وأكثر تعكس نوعًا من فوارق ما بين تجربتي الحب في الشعرية المنتمية للحركة الإسلامية المعاصرة التي بدت حريصة على النقاء الاعتقادي بالابتعاد عن أنماط المشكل الصوفي في هذا الباب، وهو المشكل الصوفي الذي انعكست تجلياته على بنية التراكيب في التجربة الشعرية الصوفية في نسختها التراثية.

ويستثمر الشاعر من جديد بنية الغزل في مراوغة محكمة بشكل ما عن بعض سوابق المراوغة، ليعبر بها عن قضية الارتباط بالوطن، في واحد من الأدلة الكثيرة المتضافرة على أن الحركة الإسلامية لا يمكنها، وليس في

استطاعتها، وليس من أهدافها؛ تجاوز فكرة الأوطان الحميمية، يقول الشاعر في قصيدته: عند أطراف الموانئ من ديوانه الأول هذا:

ارحموني وارحموها

واجمعوا عشب الليالي

واغزلوا عنى سؤالى

...

فالرؤى كلت خطاها..

والنهى ذابت ولوها.. فارحموني

وارحموها

ويمضي نحو لحظة التنوير الكاشفة عن ماهية هذه المعشوقة التي يهفو إليها ويحن شوقًا إليها، فيقول:

كم عشقناها.. وارتمينا

فوق صدر الحب فيها وانتشينا

...

كم زرعنا في عيون الليل إشراق الزمان

ويستمر الشاعر في تجربته مستثمرًا طاقة الغزل المكتنزة التي تتسع جدًّا، ليعبر عليها إلى ما يشاء من مناطق تأسيس الهوية التي يحييها نمط من المعنى، ويعذبها ويؤلمها نمط آخر من ذلك المعنى الذي يبدو غريبًا عن تربة الهوية الأصيلة التي يتحرك عليها الشاعر. يقول الشاعر مستثمرًا بعضًا من محددات الهوية المصرية التي تكمن في توظيف قصة الألم القاسي الذي تنطق به قصة يوسف ويعقوب عليهما السلام:

يا منية الأمل الكسير.. وبسمة الوطن الكذوب

إخوان يوسف يمرحون ويملئون هنا الدروب

الكاذبون على الإله..

على الضمير.. على الشعوب

إن وعي الشاعر منذ بداياته الأولى بقيمة تقنية التناص التي تصنع تكافل النصوص، وتمد اللاحق منها بمدد من المعنى المكثف العميق تستمده من السابق منها يعكس شعورًا جيدًا بطبيعة القصيدة المعاصرة، وما تتطلبه لكي تفي باحتياجات المتلقي المعاصر النفسية والعقلية معًا.

من بدايات الشاعر الأولى نكتشف صوتًا شاعريًّا يدرك وظيفة الشعر في الحياة، ويدرك طبيعة تجربة، وما يلزمها لتشق طريقها في دروب الحياة، ومن الحق أن نقرر أن اختيار بنية الغزل لتكون معبرًا إلى قراءة العالم مثل لحظة وعي فارقة في مسيرته الشعرية. لقد راوغ شاعرنا قارئه فاستثمر معجم الوجدانيين، واستثمر الألفاظ التي تجتمع تحت قوائم الاتجاه الوجداني، فنغَّم على وتريات حزينة، ونشر آلاته الموسيقية المتميزة، وتغنى على الأرغول وغيره، وفاضت أرواح العبير الهادئ على الرغم من تعرضه لهبات العواصف أحيانًا، وحلمَ، وتملكته الآمال والأمنيات، وسافر وارتحل، ووَدَع ووَدّع، وبكى، وأبكى، وفاضت دموع، وطارت أطيار فوق سماء قصائده، ولكنه على كل حال كان ابنًا بارًّا للقصيدة المنتمية التي جاء الغزل فيها بطلًا يتجاوز به محن الواقع وآلامه إلى آفاق الأمل والإيجابية والعالم المثمر الذي ينشده ويسعى لإحيائه.

وقد ساعده في ذلك الخلق الشعري استثمار بنية (الأنثى) التي تتبدى على امتداد تاريخ الشعرية العربية من الجاهلية مجازًا كثيفًا بامتياز، لقد استثمرها أنثى وحبيبة ووطنًا وعالمًا يرجوه ويتمناه، ودنيا يريد تجاوزها.

لقد كان الغزل والأنثى في خلاصة قراءة تجربته الأولى الكاشفة ملاذًا بامتياز سعى أن يكون سفينة نجاته نحو العالم الذي يرجوه، حبًّا وخيرًا، حضارة من فوق المآذن، وعلى هدى من انبعاثاتها وإشعاعها وتراتيلها.

(٣) الصراع مع الباطل.. وتطور الخطاب الشعري عند محمود خليل

كان استثمار الغزل باتساع حمولته وفضائه الشعريين مؤثرًا في مسيرة الشاعر المعاصر، ومؤثرًا في تطور خطابه الشعري، ربما بسبب من عوامل كثيرة من مثل:

أولًا: عراقة تقاليد الغزل في الشعرية العربية قديمًا وحديثًا.

ثانيًا: عراقة تقاليد استثمار «المرأة الأنثى» بما هي مجاز كثيف، وغنى مكتنز في تاريخ القصيدة العربية.

ثالثًا: طبيعة التصور الإسلامي للحياة والوجود الذي تحكمه الإيجابية الإنسانية، والروح الإنسانية المتراحمة، ورعاية الآخرة وما أعده الله أساسًا أو ركيزة نهائية في الوعي بالحياة.

كل ذلك هيأ الظروف الطبيعية لتطور الخطاب الشعري لدى الشاعر محمود خليل في اتجاه تعميق محددات الهوية المنتمية بأصولها الإسلامية والإنسانية معًا عن طريق:

أولًا: تعميق خطاب الرسالية أو الالتزام في الديوان الثاني «ميراث الأرض لمن»؛ إذ بدا صوت الانتصار للتغيير واضحًا صارخًا حاسمًا، ولاسيما في: هتاف المآذن، وفي خبز وحرية.

ثانيًا: تعيين معوقات التقدم، بتعيين محددات الباطل الذي ينبغي مصارعته.

وصوت الشاعر حاسم منذ تقديمه الشعري لهذا الديوان في بيان محددات هويته الناطقة المبينة عنه، والمعينة لنموذج الباطل الذي يتحداه، يقول (ص ١٤):

يا سيدي
قصائدي كتبتها على عجل
فبعضها تشقه السيوف
وبعضها يلفه الخجل
لكنني..
فنيت في بيوتها
وذبت في رحابها
وأحرفي رشقتها بأعين الدجل
وأنني كتبتها بدمي
ومن دمي..
لأنني إلى الجليل أنتمي
وأنني مسافر
أود أن أبوح قبل موعد الأجل

في هذه القطعة تتبدى بامتياز ملامح التطور على المستوى خطاب الموضوع في اتجاه الحسم والوضوح والشفافية الفكرية والبلورية العقلية والوجدانية، بسبب من اعتماد معجم بلوري شفاف يتوزع على محورين جامعين، هما:

أ- محور محددات الهوية الواقية، المتمثلة في الانتماء إلى الجليل، الإيمان بأن الدنيا دار الرحيل، وليست دار قرار، وهو ما حمله على البوح المتعجل قبل موعد الأجل.

ب- محور تعيين الباطل العدو والاحتشاد لمواجهته، وهو ما دفعه إلى أن يكتب قصائده بدمه ومن دمه.

وبعيدًا عن ملامح التأثر بعناصر بناء القصيدة عند الشاعر المعاصر / أحمد مطر في هذا التقديم الشعري، الذي يبدو مسكونًا بأنفاس هذا الشاعر الذي يمثل نقطة ضوء على طريق الشعرية المنتمية للحركة الإسلامية المعاصرة، فإن محمود خليل بدا واضح التطور على مستوى خطاب الموضوع من دون اغتيال للمحددات الجمالية.

لقد كان «الصباح» موضوعًا مركزيًّا في عمله الشعري الأول، لاح من عنوانه واستمر حضوره الطاغي في عمله الشعري الثاني، وإن تطور حائزًا مجموعة من الدلالات الشعرية التي تطمح نحو عالم جديد مشرق ناهض إنساني.

يقول الشاعر في قصيدته: «صباح المستضعفين» (ص ١٠):

يا أمة الفجر إن الفجر يرقبنا ونحن من غينا في الوحل والطين

...

لقد ملكت الضحى والشمس في ثقتي بأن رب الورى ذا الطول يكفيني

وإذا تجاوزنا تلك التقريرية التي ريثما يسوغها قدم التجربة، وإنتاجها بتأثير من ثقل الواقع الذي أفرزها- فإن التجربة تبدو ملحة على امتلاك محددات النور الهادي، بسبب من التركيب الإضافي في «أمة الفجر» ولاسيما أن للفجر دلالات ندية وطاهرة وإيمانية في الثقافة الإسلامية بسبب مما يحيط بها من سياقات عاطفية وجدانية وإيمانية، تجعل منه بطلًا يخلص الأمة من محددات الهلاك المادي والمعنوي معًا؛ ذلك أن الظلام استثمر معادلًا موضوعيًّا للضياع المادي والمعنوي في الثقافة العربية القديمة، واستمر كذلك بعد ظهور الإسلام العظيم الذي طور من دلالاته ليكون دالًّا على الكفر وانهيار العمران وسقوط الحضارة!

وقد أثر هذا الاستثمار للصباح في بنية عدد من قصائد هذا الديوان على مستوى خطاب الموضوع، يقول في قصيدته: «أحرف القهر والقلقلة»(ص٣٥):

أيها المظلمون بوجه الصباح

وكانوا بأعقابهم ينكصون

﴿وما منع الناس أن يؤمنوا﴾

بامتشاق الضحى في خطى القافلة

...

أيها السادة الظالمون..

رقدنا على بابكم نمضغ اليأس

تسفر علينا الرياح..

وترشقنا بالجراح.. وتستر عوراتنا بالجراح

وتقتلنا الفرحة القاتلة

تكورت الأمنيات التي لازمتنا

ودحرجها اليأس في عرصات الطريق

وبانت لنا البهجة الحائلة

في هذين المقطعين تتصارع جبهتان جبهة الظلم والمظلومين والظالمين في مواجهة جبهة الصباح والضحى والبهجة في رحلة تتحرك عجلات مراكبها بالضياء. والشاعر واضح في الوعي بمحددات النور والضياء المنبعث من رمزية الصباح، تبدو هذه المحددات متألقة في تراث الأمة، وميراث علمائها الربانيين الأطهار، يقول في قصيدته: مسافر إلى الله (ص ٥٣):

وكان لطيف النسيم إذا لاح كر

وإذا مرّ سرّ

وكان كَسَهْمِ الضياء

وكان كوجه القمر

...

فيا والدي

ويا سيدي

ويا موج بحر الضياء الطهور

أنا ضائع أسأل الدرب والسالكين

وأسأل عنك المنابر

أسأل عنك المصلين والذاكرين

وأسأل عنك علامات طول السجود

المضيئات فوق الجبين

إن هذا التكثيف لمحددات النور الطاهر والضياء النقي الذي جسده الشاعر في شخصية المسافر إلى الله؛ لاح في مجموعة من العلامات المادية والمعنوية معًا، هي:

أولًا: الاعتراف به سيدًا والدًا، له التقدير والكرامة الباذخة.

ثانيًا: الاعتراف بطاقات النور والضياء التي تتفجر من وجوده الحي المتعين في الارتباط بمحددات القداسة الإسلامية في المنابر والصلاة والذكر والسجود!

ثالثًا: متابعة التأثير الجبار لحضور الضياء المتعين فيه، يهدي السائرين إلى الدروب المستقيمة، ويقضي على ملامح التيه والضياع والضلال.

لقد تطور الخطاب الشعري موضوعيًّا في هذا الديوان عن طريق استثمار تراث الحالة الصوفية (النقية)، ومدها بروح عصرية، تمثل واحدة من نجاحات الحركة الإسلامية المعاصرة، عندما يجعل الضياء والصباح المتجسد في التكوين المعاصر للشخصية المسلمة التي نجحت الحركة الإسلامية في تكوينها وبنائها هو الحياة الحقيقية التي لا ينال منها الموت بحال، يقول:

يقولون يا ميتًا جاء يسأل عن مهجة
قد جفاها المهات
وسترسلون.. وستعذبون
الحبيب الذي حل فيهم
يقول البخاري
يا جاهلًا جاء يبكي الرؤى والسمات
يقول لي القرطبي..
وأن الصفاء هنا كان غرس النبات

...

فاعلم أني هنا قد بدأت
وأن بروح الرؤى ساريات
أسافر عبر الدماء
أنا لن أعود..
فكل جراح الخطى عاديات

...

أنا قد عرفت طريقي
أنا ميت
جاء يسأل عن طاهر قد جفاه المهات

في هذا اللحظة، فصل خطاب الموضوع الشعري عند محمود خليل رحلة مهمة على طريق استثمار الصباح والضياء، ليعبر به عن الحياة التي لا تنتهي من وجهة نظر هوية خاصة، يعتز بها وبمحدداتها ويشيد بأعلامها ومنجزها الروحي والعقلي.

إن المسلم المعاصر محتاج إلى معاودة البحث عن سر ذاته وماهية تكوينه ليتخلص من شتات الروح، وتوزع النفس، وتمزق الوجدان، والشاعر يمد له سراج الهداية، وقنديل النجاة في هذه الرحلة عندما يكتشف معه وله اللحظة التي يتنفس فيها الصبح معلنًا عن ساعة الميلاد الجديد لإنسان هذا العصر الجديد.

والصباح في هذا الديوان رمز متجاوز، لا يقف عند حدود الرومانسية السلبية المحبطة الكئيبة الحزينة، وإنما يتجاوز إلى تحدي العوائق والطموح نحو أفق التغيير.

يقول في قصيدته: خبز وحرية (ص٧٠):

هل تعلمون الآن أن هوايتي
أن أنقش الأي على حيطان بلدتنا الحبيب
أنا السحار يا بلدي على الأبواب
أوقظكم فقد جاء السحور
وأظل أسرح في دروبك
في حواريك المعقدة الدروب
وأنتشي لما أدور
...
قوموا فإن سحوركم خبز ونور

في هذا المقطع يعلن عن وظيفة الشعرية المعاصرة المنتمية التي تتلخص في الإلحاح على تطوير خطاب دعوي جمالي، يسعد الجميع، ويكون مبعثًا للنشوة.

وعلى الرغم من عنوان القصيدة (خبز وحرية) الذي قد يستدعي الارتباط بتجربة اليسار، وهي تجربة غير منتمية لمحددات الهوية في الأمة، فإنه أظهر وعيًا نقديًّا حقيقيًّا عندما تكافل مع تجربة الرائد صلاح عبد الصبور في تجربته الملهمة الأولى ذلك أن وجهًا من وجوه عبد الصبور هو الإيمانية العميقة التي لا تخطئها ذائقة المتلقي المعاصر، يقول الشاعر في اشتباك وتناص مع تجربة عبد الصبور:

زهران مات على حبال المشنقة
والعهن منفوش بجرن الحق يا فرخ الحمام
والنورج المحزون تسحبه..
ليدرك اليتيم كسيرتان من البقر
...
الآن كل قضيتي..
ألا يساوَى في علوم الفقه
ما بين اللصوص وبين حراس الحلال
ألا يكال الحق في ليل الضلال
ألا يكون النعل في بطن الهلال

إن رحلة البحث عن الخبز والحرية في ثوب صياغتها الجديد تثبت أن القضية لم تكن– ولن تكون– سجينة التجربة اليسارية، ذلك أن التجارب المستمدة من الفكرة الإيمانية faith بكل جلالها وعمقها وامتدادها وعراقتها

هي المسئول عن الانتصار لهذه القضية، سواء في تجربة الرائد صلاح عبد الصبور أو في تجربة الشاعر هنا ولاسيما إذا صرح قائلًا:

طيبون هؤلاء.. هؤلاء طيبون

يهمسون.. يجأرون.. حالمون

يزرعون.. يحرثون.. وادعون

...

ينقشون في جباهم طهارة الهوية

...

هم كبناة الضمير حين يصرخ الحياء

هم كشمعة الطريق حين ينضب الضياء

هم بركعة.. وسجدة..

وكسرة وماء

حامدون شاكرون

إن الطيبة التي تفوح من حركة المسلم المعاصر في اشتياقه للحرية وفي سعيه وكده من أجل الخبز؛ محكومة بمحددات إسلامية بامتياز. هذا هو الصوت الذي ظل محبوسًا ممنوعًا زمانًا طويلًا على الرغم من امتلاء تراتيل المآذن به. وها هو ذا الشاعر المعاصر يترجمها شعريًّا وجماليًّا.

(٤) تراتيل المآذن

مقال في ملامح عصرية القصيدة عند محمود خليل

إن نظرية الأدب في برامجها القائمة لا تؤخر رتبة المتعة في تصورها لجنس الشعر، وهذه المتعة الفنية بامتياز مجال تحققها الإبداع في الجماليات، ومن

ثم فإن قيمة الشاعر الحقيقية تكمن- أول ما تكمن- في رعايته لقيم الجمال الشعري والعناية بما يكون الشعر به شعرًا.

إن الشاعر المعاصر، وإن أعاد الاعتبار لقضية الفكر في القصيدة المنتمية المعاصرة بشكل بدا فيه خاضعًا خضوعًا حسنًا لنظرية الأدب في التصور الإسلامي الذي يحتفي بكرامة المعنى، لم يهمل المبدأ الجمالي، فقد جاءت القصيدة عند محمود خليل مستصحبة كثيرًا من علامات الشعرية والمعاصرة معًا.

على أنني أحب أن أفرغ من قضية أولية في هذا السياق تتعلق بمصادر التأثير في شاعرية محمود خليل؛ إذ من الواضح أن الشاعر- وإن بدا حريصًا على فرادة صوته الشعري- وقع في براثن التأثر بعدد من الحالات التي سبقته، ويمكن إجمال مصادر التأثير في قصيدته في ما يلي:

أولًا: أعمال المدرسة الوجدانية العربية (الرومانسية)، وهو أمر له كثير من الشواهد التي تؤيده وتدلل عليه على مستوى المعجم والتراكيب والصور والموضوع.

ثانيًا: أعمال الشعراء الإسلاميين الذين مثلوا حالة خاصة في العصر الحديث بسبب من تأثير الحركة الإسلامية التي وجهت أصواتهم الشعرية، وانتدبتهم ليكونوا أصواتًا معبرة عن أفكارها.

ثالثًا: أشعار الشاعر العربي المعاصر الأستاذ أحمد مطر الذي تميزت أشعاره بعدد من الموائز، من مثل:

أولًا: مواجهة الاستبداد، وتعرية سلوكه في الحياة العربية المعاصرة، ولاسيما فيما يتعلق بصورة الحكام وأعوانهم.

ثانيًا: اعتماد تقنية المفارقة والسخرية في بناء قصائده.

ثالثًا: التقاط اليومي من الظواهر، واستثمارها فنيًّا لتحقيق نمط من الاقتناع بالشعر.

رابعًا: قصر نفس القصيدة، وهو ملمح فني مقصود للكشف عن النقطة المؤثرة أو الرحجة التي تفجر وعي المتلقي.

خامسًا: الاعتماد على تطبيقات تقنية اللغو الشعري الذي يكشف عنه في نهايات القصيدة.

سادسًا: إيثار نمط يمكن أن نسميه: نمط قصيدة القصة القصيرة؛ إذ يصمم قصائده في صورة أقصوصة بحادثة وشخوص وزمان ولحظة تنوير.

وتأثر محمود خليل بالشاعر العربي المعاصر الأستاذ أحمد مطر أمر قديم منذ أول أعماله، ومستمر إلى اليوم، يقول في قصيدة: رجل الأمن، من ديوانه عصافير اللهب:

عندما أخرج للتو عليكم
مرغمًا لا أتكلم
ملبسي غير مهندم
كاسف البال محطم
شارد الحال وأبكم
وكياني يتفحم
فاعذروني
إن البيت ورائي
ألف لص يتقدم

ويقول أيضًا في قصيدته: مدينة المعز، من الديوان نفسه:

مدينة المعز في الصباح
تدور في الضجيج والصياح
فمصر عند الفجر
تفيق من كابوسها في القهر
ومصر في الضحى
تدور كالحمار في الرحى
ومصر في الظهيرة
كأنها الأميرة الكسيرة
ومصر عند العصر
تريد أن تخلع ثوب العسر
ومصر عند المغرب
كعتمة الطريق بين الغيهب
ومصر في العشاء
مطروحة يهدها البكاء
...
وهكذا مدينتي
من سيئ لسئ لأسواء
سفينة في التيه دون مرفأ

وفحص هذين النموذجين دال على ما نقرره من أمر تأثيره بشعر أحمد مطر وهو التأثر الذي طال مناطق عديدة من جسم القصيدة عنده يمكن تأملها في الملامح التالية:

أولًا: التأثر بموضوع قصائد أحمد مطر، فقد انتقل موضوع الاستبداد، وتصوير المعاناة والقهر التي حققها ذلك الاستبداد بالإنسان العربي المعاصر.

ثانيًا: تصميم لقصيدة هنا وفق نمط قصيدة الأقصوصة، ففي رجل الأمن تظهر الشخوص، وتظهر الحادثة، وتتدرج وتشتبك حتى تصل إلى ما يمكن تسميته بلحظة تنوير ما.

ثالثًا: التقاط اليومي وتتبعه ورصده، وصولًا لأكبر قدر ممكن من المتلقين، وهو تأثر بالخطاب الدعوي الذي رعته الحركة الإسلامية، وتعلقت به وسيلة من وسائل التغيير المؤثرة في الإنسان المسلم المعاصر.

ومع ذلك فإن ثمة تميزًا لصوت محمود خليل يمكن التماسه في ملمحين ظاهرين، هما:

أولًا: قصائده الوجدانية المنتمية المتفائلة المصبوغة بروح إسلامية شفيفة وبلورية من بداياته المبكرة، ولاسيما تلك التي حاول فيها أن يستثمر الشعر طريقًا لتأريخ بعض الحادثات الإسلامية المعاصرة، وللشعر علاقة قديمة وعريقة بالتاريخ.

ثانيًا: اعتماده الجيد لعدد من التقنيات الشعرية التي يمكن أن تمثل خطوة على طريق تمايز الأصوات الشعرية للحركة الإسلامية، ولاسيما في تطبيقات تقنيات:

أ – التناص واستدعاء النصوص القديمة من التراث الإسلامى.

ب– توظيف الشخصيات التراثية ولاسيما الدينية منها، لما تتميز به من حمولات دلالية ظاهرة القيمة.

(٤/ ١) سطوة النداء

قراءة في تأثير وظيفة الدعوة على البناءالأسلوبي لقصيدة محمود خليل

إن فحص بنية القصيدة عند محمود خليل يقود إلى الكشف عن تعلقه البالغ بأسلوب النداء، وهو الأمر الذي نفسره بتأثير وظيفة الدعوة على بناء قصيدته الأسلوبي.

إن حرص الشاعر على تنبيه المتلقي، وحضوره، والحدب عليه، ربما هو الأمر الذي يفسر شيوع النداء في قصائد دواوينه المختلفة.

وإن قل ظهوره في بدايات أشعاره، وزاد بعد ذلك، وهو ما يعني أن محمود خليل كان أقرب لمحددات الشعر في البدايات الملتهبة، وتراجع خضوعًا لمطالب الخطاب الدعوي في أعماله الشعرية المتأخرة، وهو خضوع أنتج ظواهر سلبية بطبيعة الحال، وفيما يلي نماذج دالة على ما نقرره (وفي الصباح نلتقي):

يا نغمًا شبّ عصيّا/ يا نهرًا سافر فينا / يا دوامات الإلهام/ يا لؤلؤة خلجان العالم.

يا مطرًا هز مواتي/ أيها السابح للرزق بمجداف وزورق.

والحق يقضي أن نقرر أن استثمار النداء في عمله الأول، كان أقرب للتوظيف الجمالي الذي أراد به خلق نوع من الأنس في عالم بغيض يحاول أن يقضي به على مشاعر الوحشة والغربة الوجدانية التي يستشعرها الوجدانيون.

وهو الأمر الذي لم يستمر في أشعاره التالية، يقول في ديوانه الثاني: ميراث الأرض لمن:

يا أمة الفجر إن الفجر يرقبنا

يا أمة بالخنا قد ذل رائدها

ويقول:

أخي في الجليل

أخي في الخليل

...

أيا حاصد المستحيل

ويستمر استعمال النداء، ويكثر في أعمال المتأخرة بشكل دعوي ربما أضر في أحيان كثيرة بنية قصيدته، يقول في رسالة إلى سيف الله المسلول:

يا سيدي

لغة الكلام إليك تنزف من دمي

ويقول كذلك: شباب محمد أزف الوعيد

صحيح أن النداء يحقق نوع ترابط والتحام بين القصيدة ومتلقيها، لكنها وبسبب من إرادة إيقاظ الجماهير زادت، وصارت فيما يبدو في بعض الأحيان مجرد وسيلة وظاهرة أسلوبية فقدت كثيرًا من غاياتها ومقاصدها، وهو بعض تأثر شعراء الحرية العرب المعاصرين، وفي مقدمتهم أبو القاسم الشابي الذي ظهر تأثيره في أعمال محمود خليل أيضًا.

(٤ / ٢) ملامح عصرية القصيدة

ومع ما مرَّ فإن ثمة ملامح تصب في عصرية القصيدة عند محمود خليل يمكن إيجازها فيما يلي:

أولًا: إيثار القصيدة/ القصة، وهو نمط قديم لكنه كثير في أشعار محمود خليل، وهو نمط إنساني يخلق نوعًا من الأنس، ويحقق أهداف التكوين للإنسان المسلم المعاصر بما يهيئه له من تجارب إنسانية في صورة قصة شعرية، ولعل ديوانه: رسالة إلى سيف الله المسلول، يمثل نقطة فارقة في مسيرته الشعرية من هذه الزاوية تعيينًا.

لقد حرص محمود خليل على إطالة نفسه الشعري، في قصيدة الديوان، وفي قصيدته عن مصعب بن عمير رضي الله عن الصحابة أجمعين.

والميل نحو القصيدة/ القصة ملمح وجداني بامتياز يتعاطف مع طبيعة الرومانسية التي تأنس إلى ما يبدو شعور الغربة والوحدة والوحشة.

ثانيًا: استدعاء الشخصيات التراثية الدينية، وتحميلها بمحددات موضوعية تتعلق بقضايا الأخلاق الإسلامية من التقوى والصلاح والزهد، وقضايا الحركة من جهاد وتضحية وإعمار وحضارة ومواجهة للاستبداد، ودفع للظلم.

وقد ظهرت شخصيات كثيرة على صفحات أشعار، جاء بعضها مكرورًا يمثل نمطًا متداولًا بين الشعراء الحركة الإسلامية كصلاح الدين، وجاء بعضها غير نمطي من مثل استدعائه لأصحاب الكهف في قصيدته «الوطن لمن يحبيه» في ديوانه الثاني ميراث الأرض لمن:

وترى الشمس إذا طلعت تتزاور عنهم

وإذا غربت تقرضهم مددا

والكلب بباب الكهف..

ولا يدري أحدكم لبثوا أمدا

لا يعلم أحد للفتية عددا

وهنا الاستدعاء يصب في خدمة قضيتين مركزتين من القضايا التي انتفضت الحركة الإسلامية المعاصرة لخدمتها، وهما:

قضية مواجهة الاستبداد وتجلياته الغاشمة في الحياة المعاصرة، وتأثيرها المجرم في العقل المسلم المعاصر.

ب- قضية تعلق الحركة الإسلامية بإحياء أوطانها وتقدمها ونهوضها.

ثالثًا: التصوير العصري:

لقد استثمر محمود خليل في مواضع كثيرة الصورة الشعرية، ورسم لوحات ممتدة في كثير من الأحيان تخدم قضايا الموضوع في شعره، وقد جاءت مجموعة من هذه الصورة عصرية تعيد خلق العالم في القصيدة من جديد، يقول في قصيدته: كما كنت أحلم، من ديوانه الأول، وفي الصباح نلتقي:

وأهرقت من كرنفالي

ربيعًا ...

دموعًا إذا غرد الدمع بين المحاجر

وأشعلت عمري ضياء

وأينع شوقي صفاء

وعلى الرغم من تقليدية صورة الدمع المنحدر من العيون، فإن توظيف اللفظة المعاصرة (كرنفال) نقل الصورة التقليدية إلى صميم العصر الحديث، وأكسبها نوع معاصرة وهبتها بعض التجديد.

رابعًا: التناص: وسيلة مستثمرة لعصرية القصيدة

ومن الملامح الدالة على عصرية القصيدة عند محمود خليل تناصيه أو تكافله مع عدد من نصوص الشعراء المعاصرين، واقتباسه من أشعارهم،

فقد تناص مع أشعار الشابي، وعلي محمود طه وغيرهم، يقول في قصيدته: من أحرف القهر، من ديوانه: ميراث الأرض لمن:

« ولابد لليل أن ينجلي
ولابد للقيد أن ينكسر»
فيا من على بابكم قد نقرنا المنى سائغات
تغرد بالعطر والبسملة
سلكنا لكم كل درب، منحنا الحب فيضًا
وصلناكم بالضياء
دخلنا عليكم كما يدخل الخير للسنبلة.

ويقول كذلك متناصًّا مع شعر علي محمود طه:

« أخس جاوز الظالمون المدى
فحق الحق وحق الفدى»
فهيا إلى دربنا المستقيم
لكس نسترد المنى والنسيم
وخذنس على بابها زهرة
لأن اسمها القدس لا أورشليم

ففي هذين النموذجين، يتجاوز عطاء التناص ويدخل إلى آفاق جديدة تهب قصيدة محمود خليل بعضًا من روح عصرية.

خامسًا: توظيف عتبات النص:

ومما أكسب قصائد محمود خليل بعض الملامح العصرية كذلك حرصه على توظيف عتبات النص، وقد اتخذت هذه العتبات أشكالًا ثلاثة، هي:

أ- وضع عناوين لكل قصائد دواوينه.

ب- التقديم النثري بين يدي كثير جدًّا من قصائده.

ج- تأريخ عدد كبير من قصائده.

فضلًا عن حرصه في أحيان كثيرة ولاسيما في ديوانه: رسالة إلى سيف الله المسلول، على التهميش أي صنع هوامش لكثير من الأبيات، وهذه الملامح الأربعة حققت عددًا كبيرًا من الوظائف، كان من أهمها على المستوى الفني تحقيق عصرية القصيدة.

على أن ثمة ظاهرة- وإن تكن قليلة- تحتاج إلى نوع تفسير وتأمل، ألا وهي تكراره لبعض قصائده في عدد من دواوينه؛ أي أن القصيدة الواحدة ترد في أكثر من ديوان، ولعل تأثير الفكرة وسطوتها هي المسئول عن هذا التكرار الذي يبدو مقصودًا انتصارًا لقضايا الموضوع، فقصيدته: من أحرف القهر والقلقلة، وردت في ديوانه: ميراث الأرض لمن (ص ٣٥) ثم تكرر ورودها في ديوانه: رسالة إلى سيف الله المسلول (ص٦٦)، وإن تغيرت العتبة في كل مرة، ففي ميراث الأرض لمن، قدم لها بقوله: «اتقوا صولة الكريم إذا جاع، وصولة اللئيم إذا شبع» وهي لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه»، وقال في تقديمه الديوان الآخر: «وأنتم على أبواب نار الله الموقدة التي تطلع على الأفئدة، عسى أن تكونوا قومًا صيح بهم ما تنبهوا، وعلموا أن الدنيا ليست بدار فاستبدلوا» وهو ما يعني نوع قصد إلى خدمة قضية موضوعية بعينها.

وهو أمر يحتاج إلى تأمل في سياق تصميم دواوين بعض شعراء الحركة الإسلامية لرعاية المتلقي المعاصر الذي يستهدفونه، وهو أمر يفتح الباب أيضًا أمام وظائف الشعر لدى شعراء هذه الحركة.

إن تجربة محمود خليل الشعرية التي امتدت نحوًا من أربعين عامًا ـ وأنتجت نحوًا من خمسة دواوين تكشف عن مجموعة من العلامات التي ما تزال تحتاج

إلى فضل تأمل وفحص ودراسة في ظل عدم تفرغ الكثيرين من أدباء الحركة الإسلامية أو شعرائها لخدمة هذا النوع من أشكال الجهاد المعاصر في سياق المبدأ الذي يقرر أن جهاد اللسان جهاد العصر.

ولعل أهم هذه العلامات التي يمكن استخلاصها من هذه التجربة الشعرية التي ما تزال قادرة على العطاء ما يلي:

أولًا: إثبات قدرة الحركة الإسلامية على إنجاز إبداع بشرائط جمالية، إذا توافر لها تفرغ من أبنائها، ومتابعة نقدية جادة.

ثانيًا: ارتباط تجربة محمود خليل بالمدرسة الرومانسية أو بالاتجاه الوجداني في النسخة العربية فتح الباب أمام ضرورة دراسة أبعاد التطوير الذي أحدثته الشعرية المنتمية للحركة الإسلامية والوطنية في برامج هذا الاتجاه الأدبي.

ثالثًا: فتحت تجربة محمود خليل عيون النقد على كثير من الاستعمالات النمطية على مستوى المعجم والتراكيب والتصوير وتقنية بناء القصيدة، التي أضرت بسمعة الشعرية المنتمية، وهو الأمر الذي ينبغي التنبه إليه، ومقاومته ومحاصرة تمدده في جسم القصائد.

ولكن يبقى من هذه التجربة الشيء الكثير الذي يمتع العقل، ويرقَى بالوجدان، ولاسيما في ظل استثمار جيد لرمزية تراتيل المآذن بما هي رمز مكتنز يتفجر بالدلالات ويملأ الكون بالنور والهدى.

الفصل الرابع
«استعادة الروح.. استعادة الوطن»
قراءة في ملامح القصيدة عند ثريا نبوي

(١) ثريا نبوي.. وشعر ليس عابرَ سبيل

يوشك من يقرأ شعر الشاعرة المجيدة الأستاذة/ **ثريا عبد الفتاح نبوي** أن يستقر في وعيه ابتداء أنه أمام شعر مقيم وليس عابر سبيل، وهي العبارة التي تعني أننا أمام شاعرية متدفقة حقيقية، تأسر القارئ، وتدخله عالمها.

ويوشك الذين يتنسمون ما يهب من وراء تراكيب ثريا نبوي الشعرية من أنفاس قدسية في صورة معانٍ جليلةٍ أن يسخط من هذا العالم الذي قسا على اسم ثريا نبوي، فلم يلحظ شعرها بما هو له أهل من الذيوع والشيوع والانتشار.

ولا أحب لأحد أن يرى في هذه الأسطر المتقدمة بعضًا من فيض مجاملة، فذلك ما لا يصح سوقه بين يدي الكلمة، ولاسيما في زمن هو في أمسِّ الحاجة إلى الكلمة الراشدة، بعد ما خان الكثيرون كل شيء، وخانوا الكلمة، وخانوا شرفها.

إن الشاعرة **ثريا عبد الفتاح نبوي** شاعرة كبيرة بحكم الرصيد الرائع الراقي من الشعر الفصيح الذي أبدعته قريحتها، ونظمته ملكتها.

وهو شعر ممتد بعدد القصائد والدواوين، فهي شاعرة أنتجت ما يلي؛ وهي جميعًا دواوين كبيرة تضم عددًا كبيرًا من القصائد:

(١) التراب المرتهن.

(٢) عذرًا حبيبي المصطفى.

(٣) الشاطئ البعيد.

(٤) على ناي حزني.

(٤) العصفور الذي بكى.

(٥) عندما تبكي الديار.

فضلًا عن ديوان كتبته بالعامية المصرية، وعنونت له بعنوان:

كلام من خشب.

وهي شاعرة مجيدة صاحبة صوت منتمٍ بحكم المنابر التي ارتادتها، ونشرت فيها قصائدها منذ فترة طويلة.

وهي شاعرة عرفت التنافس، فأخذت منه وعلت بقدر القصيدة عندها؛ بحكم ما نالته من جوائز.

وهي بعد ذلك شاعرة معروفة القدر بحكم عضويتها لعدد من الأندية والجمعيات والروابط الأدبية؛ من مثل عضويتها العاملة في رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

(٢) شاعرية تحترق بنبل الفكرة

إن فحص المنجز الشعري الفصيح للشاعرة **ثريا عبد الفتاح نبوي** يبين أن هذا الشعر يكاد يدور حول فكرة كبرى تنسرب أجزاءها الصغار، وتفاصيلها الفرعية في بنية قصائدها جميعًا.

وهي فكرة نبيلة تحترق بها التعابير الشعرية في القصائد جميعًا، وتوجّه معجمها، وتراكيبها، وصورها، واستدعاءاتها الإنسانية، والمكانية.

ولست أبالغ إذا ما قررت أن الفكرة الأم التي تسيطر على بنية المعنى المركزي في دواوين الشاعرة جميعًا؛ يمكن أن تأخذ عنوانًا ظاهرًا، هو ما طفر في عنوان هذه القراءة تحت اسم: (استعادة الوطن.. استعادة الروح)، أو (استعادة الروح.. استعادة الوطن).

وهي الفكرة التي تسيطر على تصميم لغة القصائد التي حملت الدواوين أسماءها عناوينَ لها على الأقل.

ولعل في المفتتحات التالية، ما يبرهن على هذا الذي ندعيه؛ تقول الشاعرة في مفتتح قصيدتها: (التراب المرتهن) التي هي في أصلها معارضة لواحدة من القصائد المتميزة للشاعر المنتمي يوسف أبي القاسم الشريف:

● عربية كل المواجع في دمك
ناريـة تلك المواجع في دمي
فأنا أفتش في الدروب
وفي الخرائط عن وطن.

وثريا **عبد الفتاح نبوي** بهذه المعارضة توشك أن تعيد إلى الذاكرة غلبة الخنساء لحسان في محكمة النابغة الشعرية، يوم فاخرته، وأسقطت مفاخرته بقومه.

وهي التي تقول مؤكدة هذا الاحتراق بآلام الوطن وآلام الروح معًا في قصيدتها: (عندما تبكي الديار):

● أيا أيها النهر الذي بالأسر سلم وارتضى
من تراه في دجى الليل نضا
عنك أثواب المعالي ومضى

دار ابن لقمان تعاني

وراءها تيك المعاني.

ويزداد اليقين بآلام الروح بسبب من آلام الوطن عندما يصل بكاء الشاعرة مداه في القصيدة نفسها، وهي تتذكر ماضيًا ماجدًا غاب في الحاضر بسبب من تآمر الغرباء، وعجز الأبناء، تقول:

● أمة دانت لها في المزن

إذ تعدو بشارات النماء

أمة قامت لها روما

وذلت كل أعناق البغاة.

ولم يكن الشعور بطغيان هذه الفكرة النبيلة وليدَ ما ظهر من هذا الذي نقلته لك من عددٍ من مطالع قصائدها، وإنما هو شعور يدعمه كذلك (معجم شعري) تتبدى مفرداته ظهيرًا ينتصر لفكرة تقرر أن استعادة الروح سبيلها استعادة الوطن.

لقد امتلأت قصائد **ثريا نبوي** بمعجم كانت مفرداته الدوارة من قبيل:

(التراب/ الخرائط/ وطن/ موطن/ النهر/ الديار/ أمة.. الخ) وهي جميعًا مفردات مركزية تصرّح بهمّ القصيدة الأول عند الشاعرة.

والربط بين غربة الوطن وغربة الروح أمر ظاهر وليس خفيًّا، بمعنى أن الشعور بآلام الروح الإنسانية- التي هي ناتج المجد الممزق للوطن والأمة- لم يكن هاجسًا فرضته القرائن التي استنبطتها القراءة لقصائد الدواوين، وإنما كان هذا الشعور وليد تصريح لا يخفى في بعض تراكيب القصائد، من مثل قولها في مطلع قصيدتها: (الشاطئ البعيد):

● روحي فدا غريب
يصارع الندم
فالشاطئ البعيد
النسيان والعدم
والنورس الحزين
يجاهد الحنين
أحلامه الغزيرة
تهمي على الجزيرة.

وهذه الفكرة كما تظهر فكرة من أصول الأفكار الرومانسية التي أخذت صبغة منتمية إلى الفكرة أو الروح الإسلامية حولتها من الجغرافيا الغربية التي صبغت الرومانسية بالحزن السلبي، والاحتراق الهارب من الحياة، إلى الوجدانية الإيجابية المتحرقة شوقًا إلى مجد الوطن، والتذكير بأمجاده في سبيل استعادتها.

بهذين الدليلين يمكن أن تقتنع معي بأن ثمة روحًا تسعى الشاعرة **ثريا نبوي** جاهدة أن تستعيدها آمنة مطمئنة عن طريق بوابة استعادة الوطن الماجد النبيل.

(٣) ملامح عصرية القصيدة في شعر ثريا نبوي

والذين يقرءون شعر الشاعرة **ثريا نبوي** يدهشهم تمتع القصيدة في دواوينها بعدد من ملامح العصرية والشاعرية معًا، تجعلها قصيدتها بنتًا للعصر الذي تعيشه ونعيشه معها.

في قصيدة **ثريا نبوي** نزوع ظاهر إلى الحكاية بما هي أثر من آثار تقارض الفنون، وتتمتع القصيدة القصصية في شعرها بروح شفيفة تعيد فيه الشاعرة التأكيد على حقيقة المرأة القاصّة، وهو الملمح الذي يبدو جليًّا في تصميم قصيدة (العصفور الذي بكى)، وبعض ملامح الحكي ظاهر منذ مطلع القصيدة التي تقول فيها:

● كان عصفور صغير قد تغنّى شارحًا

للإلف أسرار الجمال

كيف ينساب النسيم الحر ما بين الربى

أو عابثًا شد الرحال

وتستمر في القصيدة علامات القص لدرجة تستحيي فيها الشاعرة عددًا من العبارات المألوفة في مقام الحكي؛ من مثل قولها:

● ذات يوم ....

وفي ملمح ثانٍ تلجأ الشاعرة إلى تقنية استدعاء الشخصيات التراثية التي غلب عليها طابع الشخصيات الماجدة سواء كانت شخصيات إنسانية، أو شخصيات مكانية، من مثل استدعاء شخصيات: (المعتصم/ وأبي حنيفة/ والعز (سلطان العلماء)/ والنووي) وهي جميعًا يلفها مجال دلالي واحد يدعم فكرة المجد الذي كان أصلًا أصيلًا في تكوين هذه الأمة.

ومن مثل: (الغار (غار حراء)/ وقريش/ ومكة/ ونهاوند/ والمدائن/ ودار ابن لقمان/ وإيوان كسرى)؛ وهي جميعًا أماكن ماجدة بما هي أساس للمجد وبنائه، كما يتجلى في المعاني الكامنة وراء توظيف (الغار) بما هو محط نزول الوحي الكريم، وهي كذلك جميعًا أماكن ماجدة بما هي أثر من آثار

الالتزام بهذا الذكر الحكيم، بما هي علامات على سيادة الدنيا؛ بما يظهر من قصص الفتوحات، بدءًا من فتح مكة ومرورًا بفتح نهاوند والمدائن وغيرهما، تقول:

- وفي بدر لكم عبرة

بأيدي المصطفى رمية

فشاهت أوجه

وتوضأت قربُ

وفي ملمح آخر تلجأ الشاعرة إلى التكافل مع عدد من النصوص المركزية في التراث الذي تحنو عليه، وتنتمي له، وهي تفعل ما يسمى في برنامج النقد الحديث (بالتناصّ) واعية بما تتناصّ معه، مدركة لمسوّغات هذا الاشتباك.

وقد تنوعت النصوص التي تناصّت معها لتتوزع على نصوص قرآنية وحديثية شريفة، من مثل قولها في مطلع قصيدتها: (عذرًا حبيبي المصطفى):

- يا سيدي

نحن الذين أتت بهم

تلك النبوءات المضاء

نحن الذين تكالبت أمم على قصعاتهم

وأتى بهم سيل المهانة والرياء.

ففي السطر الرابع هنا يقفز إلى الذهن حديث المصطفى صلّى الله عليه وسلم؛ الذي يقول فيه: "توشك أن تتداعى عليكم الأمم كما تتداعى الأكلة على قصعتها، قالوا: أمن قلة يومئذ نحن يا رسول الله؟ قال: لا، بل أنتم يومئذ كثير، ولكنكم كغثاء السيل» وبيّن المصطفى صلّى الله عليه وسلم أن ذلك بسبب الوهن الذي هو: حب الدنيا وكراهية الموت.

وتقول:

● وزلزلتم

إذًا فالخير مقترب

فلا تهنوا

ولا تلقوا العنان

إذا كبا يومًا جواد النصر

والسطر الثالث هنا حاكم على استدعاء قوله تعالى في سورة الأنعام (٣/ ١٣٩): ((ولا تهنوا ولا تحزنوا وأنتم الأعلون إن كنتم مؤمنين)).

ويظهر في السطر الرابع هنا أيضا تناصٌّ على قوله تعالى في سورة البقرة (٢/ ١٩٥): ((ولا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة)).

وإذا كانت هذه النماذج ظاهرة تستدعي النصوص التي تناصّت معها في يسر وسهولة؛ نظرًا لاقتباسها بهيئاتها في بنية القصيدة، فإن ثمة نصوصًا أخرى كانت أخفى في التناصِّ معها، وهو خفاء متفاوت النسب، ومن أمثلة التناصّات الأخرى، قول الشاعرة:

● سنين ثلاث عجاف

تضاف

إلى جرح أيامك الدامية

ولعلنا بالسطر الأول نستحضر سنين مصر العجاف على عهد يوسف عليه السلام.

وتقول كذلك:

●وفي بدر لكم عبرة

بأيدي المصطفى رمية

فشاهت أوجه

وتوضأت قربُ

ففي هذا النصّ تناصٌّ مع قوله تعالى: ((وما رميت إذ رميت ولكن الله رمى)).

في شعر **ثريا نبوي** شعور طاغ بالانتماء، وسعي دائم نحو استعادة الروح ملتبسة بالسعادة والمجد، وهي تدرك أن سعيها هذا مرهون باستعادة مجد الوطن، ورفعته وسناه.

وهذا الشعور حاكم في بكائيات الوطن في أشعارها، وحاكم في قصائدها القصصية التي تحكي غناء العصفور لإلفه، وبثه إياه أسرار الجمال، وفي اعتذارياتها للمصطفى صلّى الله عليه وسلّم بسبب المجد الذي غابت ملامحه، وبسبب المهانة التي حلت ظواهرها.

وهي في كل ذلك وغيره شاعرة تعرف حقّ الشعر وجمالَه.

الفصل الخامس: شعرية الفطرة

قراءة في التأثير الإسلامي في المنجز الشعري لعبد المجيد النخيلي.

مدخل:

يمثل المنجز الشعري للشاعر المصري المعاصر عبد المجيد النخيلي (١٩٣٣-٢٠٠٩م) برهانًا على مجموعة من الحقائق المثيرة في المشهد الثقافي المصري الذي يمكن وصفه بالمتردي.

وهذه الحقائق يمكن تلخيصها في ما يلي:

أولًا: فساد السياسة الثقافية المصرية على امتداد الأنظمة المتعاقبة.

ثانيًا: تمدد مفهوم الشعراء المجهولين، واتساع حدوده.

ثالثًا: تضخم آثار المركزية الثقافية والنقدية حول مبدعي العاصمة وحدها، أو حول قطاع بعينه من أدباء القاهرة من دون غيرهم.

رابعًا: تنامي السقوط النقدي في فخ العنصرية، بسبب من استجابته لمتابعة أعمال قطاع بعينه من أدباء العاصمة.

خامسًا: إضافة دليل جديد على إقصاء الشعراء المنتمية للتيار الأساسي في الأمة، ووصمه بمجموعة من السمات النقدية الرجعية؛ بسبب من رعايته لقضايا الهوية والانتماء.

وهذه الورقة: (شعرية الفطرة.. قراءة في التأثير الإسلامي في المنجز الشعري لعبد المجيد النخيلي) تعتمد قطاعًا من أعمال الشاعر التي صدرت ضمن مشروع ابنه الأستاذ/ عماد عبد المجيد لنشر أعماله الكاملة، وهي:

أ- ديوان دموع تائب، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢م.

ب- ديوان أصداء وأضواء، دار جهاد للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤م.

ويمثل مفهوم الفطرة مفتاحًا أساسيًّا لقراءة أبعاد التأثير الإسلامي في المنجز الشعري، لعبد المجيد فرغلي النخيلي، بما هو مفهوم مركزي في التصور الإيماني، والفكري في الإسلام العظيم، وهو ما سوف نتتبع تجليات حضوره فكريًّا/ موضوعيًّا، وبنائيًّا/ فنيًّا.

(١) شعرية الفطرة: مقالة في خطاب الموضوع (الأفكار/ أو الأغراض)

إن الأفكار هي روح العمل الأدبي، ويمكنها أن تضبط نواتج تحليل التأثير الفكري في أي منجز شعري، ومن ثم فإن دراسة الدلالة في العمل الأدبي يمثل بداية مركزية للتدليل على شيوع تجليات مفهوم الفطرة بما هو تعبير عن الروح الإسلامية في جسد القصيدة في المنجز الشعري للشاعر المصري المعاصر عبد المجيد فرغلي النخيلي.

صحيح أنه ليس ثمة معان شعرية وأخرى غير شعرية، ولكن طغيان ظهور دلالات معينة أو أغراض بعينها ربما يكون مؤشرًا دالًا على ما نحن بصدد فحصه هنا.

إن تتبع خريطة الأغراض الشعرية بما هي كواشف عن ملامح أثر التصور الإسلامي للحياة والوجود في المنجز الشعري لعبد المجيد فرغلي- يمثل نقطة ارتكاز محورية في قياس هذا الأثر.

وسوف تتبع هذه الورقة موضوعات هذا المنجز الشعري من خلال فحص مسارين أساسيين، هما:

أولًا: مسار الأغراض الشعرية في هذا المنجز، بما هي دلالات كلية أو عامة كاشفة عن توجه الشاعر الفكري، وانتمائه الأيديولوجي.

ثانيًا: مسار الموضوعات والأفكار الجزئية التي سكنت أبنية منجز الشاعر الشعري ، وعبر من خلالها عن موقفه من القضايا الفكرية الأساسية في الحياة والوجود والواقع.

والفطرة: «قرينة التصور الإسلامي للبراءة الأولى عند الميلاد.. وقرينة توحيد الله أصلًا في فطرة الإنسان بشهادة التوحيد التي كانت في الأزل: ﴿فأقم وجهك للدين حنيفًا فطرة الله التي فطر الناس عليها﴾» [سورة الروم ٣٠/ ٣٠] كما تقرر الدكتورة هبة رءوف عزت في كتابها: نحو عمران جديد، (ص:٢٨/ الشبكة العربية للأبحاث، القاهرة، ٢٠١٥م).

١/ ١ خطاب الأغراض الشعرية

يقول الأستاذ عماد الدين عبد المجيد ابن الشاعر وناشر منجزه الشعري في مقدمة ديوانه:(دموع تائب) (ص:٥): وهذا الديوان الذي بعنوان: دموع تائب.. هو مجموعة متكاملة من ***النبويات، وقصائده الدينية***،.. وقد أضفت ملاحم شعرية عن ***الخلفاء الراشدين، وقادة الإسلام العظام***».

لقد كان جامع الديوان واعيًا بطبيعة الرباط الجامع لقصائد هذا الديوان، وهو الرابط الموضوعي الدائر في فلك الصدور عن الإيمان بفكرة دينية بعينها انعكست في مسارات ثلاثة بعينها، هي:

أ- مسار النبويات (المدائح النبوية).

ب- مسار القصائد الدينية من غير النبويات.

ج- مسار الملاحم الشعرية التي تؤرخ لسير الخلفاء الراشدين وقادة الإسلام العظام.

وقد كان هذا الأمر واضحًا وحاكمًا مما رشح لظهوره مرة أخرى في مقدمة ديوان الشاعر: أصداء وأضواء، عندما قررت (ص:٦) قائلة: إن ديوان «دموع تائب» هو إصدار *ديني* يحتوي على مجموعة من *مدائحه النبوية*، ومعارضاته الشعرية *الدينية*، وقصائد يعالج فيها مشكلات *إسلامية*، ورحلة شاب يعتنق الإسلام؛ بالإضافة لملاحمه عن *الخلفاء الراشدين* الأربعة، وخالد بن الوليد، وسعد بن أبي وقاص».

ويقول الأستاذ عماد الدين عبد المجيد في مقدمة ديوان:(أصداء وأضواء)، معرفًا بموضوعات قصائده:(ص:٧): في هذا الديوان «كل ما تبقى من أشعاره *الدينية*، والقصائد التي تعالج قضايا إسلامية وعربية، وأهمها قضية فلسطين.. وجانب من إبداعه المسرحي المرتبط برؤيته العربية *والإسلامية*».

إن هذا الجمع المعتمد على معيار ملاحظة موضوعات قصائده كاشف عن ملحظ ظاهر العلامات يتمثل في وضوح انتماء الشاعر المصري المعاصر عبد المجيد فرغلي النخيلي إلى قوائم الشعراء المنتمين المصريين عن روح تنطق بمحددات التصور الإسلامي الفكرية.

١ / ١

(أ)

وتعد *عنوانات* القصائد، بما هي *عتبات نصية* متجاوزة الوظائف من الأدلة المهمة في هذا السياق التحليلي على أفكار الشاعر وآرائه وانتمائه، والتوقف أمام مجموعة من العنوانات الموزعة على المجالات الثلاثة الكلية السابقة ربما يكون كاشفًا عن توجهه.

أولًا: عنوانات قصائد مدائحه النبوية

المدائح النبوية غرض شعري مستقل ومتطور زمنيًّا، ومتعدد الوظائف، وهو غرض شعري شديد الدلالة على نوع انتماء *غير مغلق* بطبيعة الحال على الإيمان بالتصور الإسلامي الموجود والحياة.

صحيح أن هذا الغرض تحول ليكون ذا بعد عالمي عندما انضم الشعراء النصارى العرب لقوائم شعراء المديح النبوي، وهو ما يجعله الإبداع في مجاله غير حاسم وحده في تعيين انتماء أي شاعر إلى التصور الإسلامي، لكن ثمة محددات أخرى في حالتنا تجعل الإبداع الشعري في هذا الغرض دليلًا إيجابيًّا على انتمائه، وليس العكس.

ومن العنوانات التي ظهرت لقصائده في المدائح النبوية في ديوان «دموع تائب» ما يلي:

- حنين الشوق (في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، (ص:١٠٦).
- خواطر في ذكرى النبي صلى الله عليه وسلم، (ص:١٢٤).
- نور تهلل بالهدى، (ص:١٣١).
- أطل على الكون بدر، (ص:١٣٤).
- دعاني النبي، صلى الله عليه وسلم، (ص: ١٢٩)
- نبوية. (ص:١٤٦).
- مناجاة مشتاق (نبوية) (ص١٥٢).
- نبي الهدى، صلى الله عليه وسلم، (ص:١٥٦).
- ظمئت لنور النبي، صلى الله عليه وسلم، (ص:١٦٢).
- هاتف الميلاد، (ص:١٦٩).
- نبي النور، صلى الله عليه وسلم، (ص:١٧٤).
- والله ما بدر حاكاه، (ص:١٨٥).
- موشحة في مولد الهادي، صلى الله عليه وسلم، (ص:٣١٤).

- يا عاشقًا نور النبي، صلى الله عليه وسلم، (ص:٣١٨).
- نبي الهدى، صلى الله عليه وسلم، (ص:٣٢٤).

وقد عاودت قصائد المديح النبوي الظهور في ديوانه «أصداء وأضواء»، مما جاء فيه العنوانات التالية:

- مادح يهوى النبي، صلى الله عليه وسلم، (ص:٢١).
- عام الفيل، (ص:٢٣).
- يا وارد الحوض، (ص:٤٨).
- ميلاد عيسى وأحمد، (ص:٢٤٨).

وفحص الأبنية الفكرية لقصائد المديح النبوي في منجز الشاعر يكشف عن مجموعة من الخصائص الموضوعية تمثل تطورًا نوعيًّا، يمكن إجمالها فيما يلي:

أولًا: اتساع مفهوم المدحة النبوية، وعدم انغلاقه على وصف شمائل النبي، الخلقية والخلقية- صلى الله عليه وسلم- بما هو النموذج الأعلى، والمثال الأوفى للكمال الإنساني.

لقد اتسع التعاطي الشعري مع شخصية النبي- صلى الله عليه وسلم- في قصيدة المديح النبوي في المنجز الشعري لعبد المجيد فرغلي، وتجاوز حدود تصديره، نموذجًا أعلى للإنسانية الفريدة إلى التعاطي معه باعتباره بطلًا عالميًّا، ومنقذًا إنسانيًّا فريدًا لا يشاركه أحد في منزلته.

ثانيًا: اشتباك قصيدة المديح النبوي مع مجموعة أخرى من الأغراض الشعرية ولاسيما غرض الاعتذاريات، وشكوى الزمان، ووصف تردي حال الأمة، والمناجاة، وهو اشتباك مفهوم في سياق ما يمثله المقام النبوي

الشريف في التصور الإسلامي العام بالنظر إليه: أسوة حسنة، ومنقذًا حقيقيًّا، ورحمة خالصة وعامة للإنسانية بالإضافة إلى ما يمثله المقام النبوي الشريف في التصور الإسلامي عند الصوفية، وهو تصور يتجاوز الحدود العامة إلى مقامات أكثر صفاء، وترقيًا، وتعلقًا.

ثالثًا: ارتباط قصيدة المديح النبوي في المنجز الشعري للشاعر بمدونة شعر المديح النبوي في تاريخ الشعر العربي بصورة ظاهرة، وهو ما أثمر ملمحين ظاهرين في البناء الفني لقصائد هذا الغرض، هما:

أ- اعتماد تقنية المعارضات الشعرية، لدعم دلالات قصائد هذا الغرض، وتثبيتها، وصنع أفق للضغط الإيجابي على المتلقي المعاصر؛ ذلك أن المعارضات الشعرية الداعمة للدلالات، والمستدركة للفوائت، والطامحة لتوسيع دائرة وصف الكمالات تخلق نوعَ قبول وإقناع لدى دوائر التلقي المعاصرة؛ بما تصنعه من تكثيف، وتركيز.

ب- تنامي الاعتماد على ظاهرة تكامل النصوص أو ما يعرف نقديًّا باسم توظيف «التناص» لخلق وظائف متنوعة في التلقي المعاصر، تتركز حول ما يلي:

- دعم وظيفة الإقناع بدلالات قصيدة المديح النبوي في منجز الشاعر الشعري.
- الارتقاء بمستوى «الجلال الشعري» إن صح التعبير، بسبب من تراكم التعابير الشعرية المنسوبة من قصائد المديح النبوي التراثية في نماذجها العليا، ولاسيما نموذج بردة البوصيري تعيينًا.

- رفع درجة الموثوقية في الإيمان بالقدرة الإبداعية للشاعر، في تحدٍّ غير خافٍ لآثار التهميش للأصوات الإبداعية المرموقة بمنجزها التي تأتي من خارج دائرة المركز الثقافية المتمثلة في العاصمة.

ولعله بات واضحًا الآن لماذا ظهرت- أحيانًا- تسمية بعض قصائد المديح النبوي باسم: «*نبوية*» الأمر الذي يعكس نوع شعور مبدئي بنمط خاص لقصيدة هذا الغرض في المنجز الشعري للشاعر.

ثانيًا:عنوانات القصائد الدينية

الوصف بقيد «الدينية» في الثقافة العامة المعاصرة يكاد تنحصر في الموضوعات والقضايا المرتبطة ارتباطًا مباشرًا وواضحًا بالعقيدة والعبادات ومجمل الطقوس الفردية أو العامة المشتبكة مع مواسم زمانية بعينها أو مواقيت مكانية خاصة، أو مقدسات ظاهرة الوضوح في الوعي العام، وهو ما تؤكده الباحثة مروة مصطفى أمين في كتابها (الألفاظ والعبارات الدينية في العربية المعاصرة: دراسة معجمية دلالية تطبيقية ص٢٧): «يمكن تعريف المصطلح الديني بأنه: اللفظ المتصل بالمجال الديني، ويحمل مفاهيم ترتبط بالدين، وتم وضعه إما بواسطة الشارع، أو بمعرفة علماء الدين مع مراعاة عدم خروجه على الأصل الديني».

وتتبع عنوانات القصائد الدينية من هذا المنظور يمثل الملمح الثاني من الملامح الموضوعية الدالة على انتماء الشاعر عبد المجيد فرغلي للتصور الإسلامي، والدالة على الاستجابة النقدية لمنجزه الشعري للكشف عن تأثير الإسلام بالمعنى الاصطلاحي في ساحات خريطة موضوعاته وأفكاره.

ومن أمثلة عنوانات القصائد الدينية بما هي عتبات نصية كاشفة عن مجمل تأثير الإسلام في المنجز الشعري لهذا الشاعر، ما يلي:

أ- في ديوان دموع تائب:

دموع تائب، (ص:٧).

تائب إلى الله، (ص:٢٨).

واقف على باب القبول، (ص٤٣).

الملك لله القدير، (ص: ٢٠٠).

قبس من الإيمان، (ص:٢٧٤).

دعائي عند ربي مستجاب، (ص:٢٩٧).

دعاء ليلة النصف من شعبان، (ص:٣٠٠).

دعاء الملائكة، (ص:٣٠٩).

عبدٌ لله (ص:٤٤٩).

إنه يؤمن بالله، (ص:٤٥١).

ب- في ديوان أصداء وأضواء:

- رجائي فيك يا ربي، (ص:١١).
- إلهي أنت يا ربي، (ص: ١٣).
- هيا للصلاة، (ص:٣٩).
- سبحت باسمك، (ص:٥٠).
- في موكب الرحمن، (ص:٥٤).
- مسجد ومئذنة، (ص:٦٨).

- بناء على التقوى، (ص:٧٢).
- يارب غفران، (ص:٨٠).
- في موكب هلال الصوم، (ص:١٠٩).
- ليلة القدر، (ص:١١٩).
- اليوم عيد الفطر، (ص:١٣١).
- أدركيني يا رحمة الله، (ص:١٣٧).
- أضواء في رحلة الإسراء، (ص:١٥٠).
- أصداء من وحي الهجرة، (ص:١٨٥).
- دوحة الهجرة، (ص:١٩١).
- في طريق الهجرة، (ص: ١٩٥).
- من وحي الهجرة، (ص:٤٨٥).
- تأملات عالم في كتاب الله، (ص:٢٠١).

إن التحليل الدلالي لهذه العنوانات يلح بنا بصورة واضحة إلى واحد من أهم الملامح الموسوعية الدالة على عمود التأثير الإسلامي في بنية الأفكار في منجز النخيلي الشعري؛ ذلك أن تحليل هذه العنوانات كاشف عن دورانها حول المجالات التالية:

أولًا: مجال العقيدة الإسلامية، في ما يتعلق بقضايا الإيمان بالله تعالى والدعوة إليها، ومناجاته والابتهال إليه.

ثانيًا: مجال العبادات المميزة للتصور الإسلامي، من صلاة، وصيام للشهر الكريم، شهر رمضان، أو الحج، وغيرها من العبادات شديدة الدلالة على الإسلام بمعناه الاصطلاحي.

ثالثًا: مجال الشعائر والمواسم الإسلامية المتفردة، من مثل: تقدير ليلة القدر بما هي ليلة تنزل الكتاب العزيز، وعيد الفطر، بما هو يوم الجائزة، وذكرى الهجرة، وذكرى الإسراء، وغيرها من الرموز والشعائر المعلنة عن انتماء خاص، وهوية مائزة.

رابعًا: تنامي قصائد وصف المسجد والمئذنة بما هما رمزان يتجاوزا النطاق المعماري المائز إلى آفاق روحية وثقافية شديدة الوضوح في الدلالة على تأثير الإسلام في التشكيل الفكري والموضوعي في قصائد الشاعر.

ثالثًا: عنوانات ملاحمه الشعرية في التاريخ الإسلامي.

إن مشكل العلاقة بين التاريخ والشعر قديم جدًّا، على الأقل، في الثقافة العربية، التي مثل فيها الشعر- لحقب متوالية- ديوان العرب، بامتياز.

وقد تطورت العلاقة بين الشعر والتاريخ في المنجز الشعري للعصر الحديث، واتخذت أشكالًا مائزة كان فيها التجلي أكثر بروزًا وظهورًا في الكتابة الشعرية، ولعل أظهر هذه التجليات التاريخية في الشعر المصري المعاصر تكمن في الأشكال التعبيرية الشعرية التالية:

أ- تخصص القصيدة كلها لحدث تاريخي بعينه، ولاسيما التاريخ لأحداث من مثل: غزوة بدر، أو فتح مكة المكرمة، أو حادثة الإسراء، أو الهجرة النبوية المشرفة، أو معركة حطين وتحرير القدس، وغير ذلك من الأحداث التي تمثل علامات دالة على الانتماء الإسلامي الظاهر.

ب- تنامي العناية بالمطولات الإسلامية أو ما يسمى في منجز الشاعر باسم الملاحم الشعرية، وهي قصائد مطولة تستثمر الفن الشعري في التأريخ لما مر بالأمة الإسلامية من أحداث.

ج- تمدد العناية بالتأريخ الشعري للسيرة النبوية المشرفة، وأحداثها المتنوعة، من غزوات وفتوح، ومعجزات، وما إلى ذلك.

د- تخصيص القصيدة كلها للتأريخ لبطولات قادة الإسلام، ورموزه الإنسانية العظيمة من الصحابة رضوان الله عليهم، ومن الفاتحين العظام تعيينًا.

ومما جاء من عنوانات قصائد هذا المسار في ديوان (دموع تائب):

ملحمة أبي بكر الصديق، (ص:٤٧٥).

ملحمة عمر بن الخطاب، (ص: ٥٠٢).

ملحمة عثمان بن عفان، (ص:٥١٨).

ملحمة على بن أبي طالب، (ص:٥٢٩).

ملحمة خالد بن الوليد، (ص:٥٤٥).

ملحمة سعد بن أبى وقاص، (ص: ٥٦٩).

ومما جاء من قصائد هذا المسار في ديوان «أصداء وأضواء» ما يلي:

عام الفيل، (ص:٢٣).

أذان ياسر، (ص:١٤٥).

في رثاء السلطان محمد الخامس، (ص:٣٩٠).

في رحاب حراء، (ص:٤٩٣).

المسرحية الشعرية: طومان باي، (ص: ٥٩٥).

المسرحية الشعرية: آدم وحواء في الجنة والأرض، (ص:٦٣٣).

إن تحليل عنوانات قصائد هذا المسار يكشف عن وجه آخر من وجوه التأثير الإسلامي في المنجز الشعري لعبد المجيد فرغلي بتحكيم خطاب

الموضوع أو الأفكار الكلية التي عبر عنها استثمار أنواع بعينها من الأغراض الشعرية.

صحيح أن الوصف هو سيد الأغراض الشعرية في برامج الدرس الأدبي التراثية، ولكن الوصف في هذا المنجز الشعري اتخذ منحًى معبّرًا عن الروح الإسلامية الاصطلاحية في مسارات ثلاثة كلية شديد الوضوح على ما نقرره من أمر هذا التأثير الإسلامي الذي طال الأفكار الإيمانية الكلية، والعبادات والطقوس بما هي رموز كاشفة عن انتماء خاص، والأحداث والوقائع التي تقع في الصميم من مشاغل التاريخ والحضارة الإسلامية معًا.

لقد أنتج الوقوف أمام عناوين عدد من قصائد هذا المنجز الشعري؛ حقيقةً ظاهرة تؤكد إدراج الشاعر المصري عبد المجيد فرغلي على قوائم الشعراء المنتمين لهوية هذه الأمة التي شكل خصائصها الجوهرية الإسلام وميز شخصيتها، وصبغ منجزها الحضاري، بامتياز.

١/ ٢ خطاب الأفكار الجزئية

من جانب آخر، فإن تحليل طائفة من الأفكار الجزئية في المسارات الثلاثة نفسها ربما يمكنها أن تدعم الحكم الناتج من فحص سهمة الأغراض الشعرية بما هي مجالات أو دلالات كلية الذي يقرر الأثر الظاهر للإسلام في المنجز الشعري للشاعر.

وسوف نتوقف أمام عدد من الأفكار الجزئية بالقراءة، ثم نرى مدى ما يمكن أن تسهم به هذه القراءة في دعم الحكم بوجود هذا التأثير الإسلامي في شعره من عدمه.

(١/ ٢-أ) القضية الإيمانية

يمثل الإيمان بالله تعالى، أو ما يعرف باسم التوحيد قضية محورية في التصور الإسلامي للحياة والوجود، ويمثل كلية من كليات الإسلام الكبرى.

وتبدأ القضية من منصة الاعتراف بانتمائه إلى الإسلام، فيقول في ديوانه «دموع تائب» (ص:٤١٥).

أنا مسلم رغم الذي تأبونه/
ولو التمستم في الهدى تعذيبي.
إني كفرت بدين آبائكم/
وعرفت ربي بعد طول ذنوبي.

ويقول في تقرير آخر، (ص:٢٠):

آمنت بالله ربًّا والكتاب هدى/
وأنت خير عباد الله كلهم.

وقد ارتبط هذا الاعتراف بمجموعة من الحقائق الجزئية التي انبثقت منه، وقادت الشعر إلى التعبير الشعري عن تصوره لله تعالى بكل صفاته العلا المستقرة له في العقيدة الإسلامية.

يقول الشاعر في ديوانه «أصداء وأضواء» (ص:١١)

رجـــائي فيـــك يـــا ربي كـــبير/
وأنت الحصن والوَزَرَ الأخير
لجأت إليك في كربي وعسري/
وهل بسواك يومًا أستجير.
ألست تقول بعد العسر يسرًا/
وأنت الواحد الصمد القدير.

ويقول (ص:٤١):

آمنت بالله ربًّا منذ إسلامي/ وبالنبي رسولًا فيه تهيامي.

ويقول أيضًا (ص: ١٧) .

إن تسل عني *فإني مسلم*/

من عبير الأرض ما أستلهم.

إن هذه النماذج الجزئية التي تقع في الصميم من مشاعل التوحيد، بدأ بالاعتراف الدال على هوية الشاعر من جانب باستعمال التعبير الخبري: أنا مسلم/ أو إني مسلم، ثم بما يترتب على هذا الإخبار من إيمان بالله تعالى حصنًا وملاذًا ومجيرًا، وهو إيمان مستند إلى استعمال مجموعة من أخص أسمائه الحسنى من مثل الصمد/ والواحد/ والقدير وغيرها.

ويرتبط بقضية التوحيد والإيمان بالله تعالى في التصور الإسلامي التعبير الشعري عن مجموعة العبادات والشعائر المنبثقة عن هذه القضية الإيمانية.

يقول في ديوانه «أصداء وأضواء» (ص:٣٩):

أذن الفجـر فهيـا للصـلاة/

يا أخي المسلم من ماض وآت

ركـعتا الفجـر قـومـت/

فغدت خيرًا من الدنيا صلاتي.

ويقول في تصوير استقبال شهر رمضان، (ص:١٠٦):

رمضان حلت في الورى نفحاته/

وعلى الوجـوه تهللت بسماتـه

ويقول في الموضوع نفسه، (ص:١١٣):

شهر التجلي على خلق برحمته/

يوحي بكل صفاء في تآخيه

ملائك الله تحدو فيه صائمة/

وتنهل الروح نورًا من أواعيه

وتتكرر أمثال هذه التعبيرات الشعرية الدالة على التأثير الإسلامي في البنية الفكرية للمنجز الشعري لعبد المجيد فرغلي النخيلي.

إن اللجوء إلى الأفكار الخاصة بعبادات الإسلام وفروضه وأركانه يمثل نقطة مهمة في سبيل تأكيد الأثر الإسلامي في أفكار قصائد الشاعر، وهي أفكار غير قابلة للشيوع والعموم؛ بمعنى أنها أفكار شديدة الارتباط بتصور مغلق لما يعرف في علم الأديان باسم الإسلام الاصطلاحي.

وقد تجاوز الأمر فوصل إلى التعبير عن نظرته للشريعة الإسلامية ووظائفها في الحياة والوجود، يقول الشاعر (ص:١٤٧): في تعبير دعمته كتابات الصحوة المعاصرة:

تلك الشريعة وهي طب ناجع فيها لمرضى العالمين الشفاء
الله أكملها لتصلح حالنا وبكل عصر للسقام دواء
هي منحة الخلاق في هذا الورى وهي العلاج إذا تعاصى الداء

صحيح أن التأثير الإسلامي في المنجز الشعري للنخيلي ظاهر على تعاطيه مع موضوع العقيدة بما هي ركن مركزي كاشف عن حدود رؤيته الشعرية لكن ثمة ما يتناقض مع الرؤية الاعتقادية في التصور الإسلامي في بعض القضايا أو المسائل الفرعية في هذا الحقل الموضوعي.

ومن أمثلة هذا الذي نقرره رؤية النخيلي لقضية أسباب النزول من الجنة، يقول الشاعر:(مسرحية آدم وحواء في الجنة والأرض)، في ديوانه أصداء وأضواء، ص٦٣٦) على لسان الراوي الذي يعادل رؤية الشاعر نفسه:

أكلا من دوحة الخلد ونـاما في سكون
ومضت خفًّا فمرت أثقلت بطنًا أبين
وسوس الشيطان بالإثم (م) لحواء يمين

ويقول على لسان الشيطان موجهًا الكلام لحواء:

انظري حواء إحدى ثمـــر الخلـــد تحـــين
كـــل يـــا آدم هـــذي لتـــرى في الخـــالدين
أكلت حواء فكل أنت بـــربي أستـــعيـــن

إن نسبة المعصية إلى حواء، وتحميلها إثم المعصية في الجنة بالأكل من شجرة الخلد رؤية غير إسلامية، أو هي في التأصيل رؤية توراتية.

أما الذي عليه المعول في التصور الإسلامي فهو نسبة المعصية في الأساس إلى آدم عليه السلام، وهو ما نطقت به نصوص الكتاب العزيز من إسناد وفعل المعصية إلى آدم بصورة واضحة يقول تعالى:﴿فعصى آدم ربه فغوى﴾ والواضح كذلك نسبة النسيان إلى آدم، وهو ما نطقت به نصوص الكتاب العزيز من إسناد فعل نسيان الأمر بعدم الأكل من شجرة الخلد إلى آدم، يقول تعالى: ﴿فنسي، ولم نجد له عزمًا﴾.

كما إن قراءة بعض أحاديث السنة المشرفة تقود إلى ذلك الذي نقرره في هذا الشأن، فقد جاء في حديث محاجة موسى لآدم، ما ينبئ عن استقرار النظر على تحميل مسئولية الهبوط إلى الأرض إلى آدم عليه السلام.

وهذه المسألة تنتمي إلى مجال العقيدة والإيمان بالمعنى الاصطلاحي، ورؤية الشاعر فيها تعكس نوع تأثر بتصورات غير إسلامية، ولكنها تبقى قليلة بمقياس النظر إلى مجمل القضايا الإيمانية المعبرة عن الروح الإسلامية الحقيقية المنسربة في أوصال القصيدة في المنجز الشعري للنخيلي، وهو ما يجعلنا نقرر- في اطمئنان- أن الرؤية الفكرية كما تتجلى في شعر الشاعر هي نتاج التصور الإسلامي نسبة كبيرة جدًّا على المستوى الإيماني.

١/ ٢/ ب تجليات التأثير الإسلامي في شعر النخيلي على مستوى الأفكار الأخلاقية والتعبدية

تمثل الفكرة الأخلاقية والتعبدية تعيينًا أظهر الموضوعات عند قياس الأوزان النسبية لمحددات التصور الإسلامي.

وقد تجلت عناصر المنظومة الأخلاقية والتعبدية المائزة للتصور الإسلامي في المنجز الشعري للنخيلي بصورة يمكن رصدها على مستويين بارزين، هما:

أولًا: مستوى ***الأصول الأخلاقية*** المؤسسة في التصور الإسلامي.

ثانيًا: مستوى ***الأصول التعبدية*** في التصور الإسلامي.

إن تحليل المنجز الشعري للنخيلي على مستوى الأفكار الأخلاقية يعكس ظهورًا بارز المجموعة من أصول الأخلاق المنبثقة من روح إسلامية حقيقية، ولعل ما ورد في شعره عن ***العفة*** بما هي خلق إسلامي متمايز عن مفهوم العفة في التصور الأوروبي المتصل النسب بأفلاطون.

يقول الشاعر(في دموع تائب، ص:٤٦٦):

إنني عف الهوى في مهجتي — سكنت حورية: من أملك؟
أنت يا ساكن قلبي- عالمي — وسع القلب وحبي أنهلك
هل عرفت الحب مثلي عاشقًا — أم قد استهواك حب أغلك
إنني مضني الهوى في خاطري — ملك الحسن وروحي استقبلك

وقراءة هذه المقطوعة من قصيدة «إلهي كملك»، في السياق اللغوي الذي يستصحب السابق واللاحق من جانب، وفي سياق ورودها في ديوان ديني بامتياز من جانب آخر- كاشفة عن صدور الشاعر عن تصور إسلامي بالأساس.

كما تمثل التوبة رأسًا أخلاقية وتعبدية بامتياز في التصور الإسلامي، وهي (تيمة) أو فكرة مركزية في المنجز الشعري للشاعر على مستوى تحليل الموضوعات والأفكار التي استوطنت بنية القصيدة عنده، للدرجة التي يمكن أن نقرر معها أن ديوانه «دموع تائب» يمكن أن يعد ترانيم تائب يلوذ بجانب الله تعالى، ويرجوه مقبلًا عليه، يقول الشاعر: (ص:٩).

ذنبي عظيم وما قدمت من عمل ... أرجو به العفو عبر الأدمع السجم
يا رب ذلك سبيلًا رحت أسلكها ... وتوبتي في يد موصولة الرحم
فلبيتها في رجاء غير منقطع ... إزاء بر إلـيه سـاقتني قـدمي
توبي نصوح بثوب الطهر متشح ... لعل قصد السعي غير منخرم
أقلبت يا قابلًا توبي ومعذرتي ... فمن لجودك يا ذا الفضل والنعم

إن هذا التكثيف الظاهر من وراء محددات التوبة كاشف عن ارتفاع الحضور الشعري لفكرة التوبة إلى الله تعالى، وهي فكرة من أصول الأفكار الأخلاقية والتعبدية في الإسلام.

ويرتبط بتيمة التوبة والرجاء فكرة أخرى شديدة التعالق بها، ألا وهي موضوع الدعاء بما هو عبادة من آكد العبادات للحديث الصحيح: «الدعاء هو العبادة»، وقد ورد في شعر النخيلي ما يصور هذه القضية ويعبر عنها، ففي قصيدته: نداء في ليلة النصف من شعبان في ديوان (دموع تائب، ص: ٣٠٠) ما يكشف عن هذا التأثير المباشر لمنظومة العبادات الإسلامية كما يعبر عنه دعاء ليلة النصف من شعبان المنتشر في الثقافة الإيمانية الشعبية، يقول الشاعر:

ليلة النصف بها يحلو دعاء ... كم أجاب الله فيها رجاء
واستجب من أمة الله دعاء ... رفعته من يد حرى البكاء
شاعر يدعوك في أيام بر ... .
دعوة من قلب عبد شاعر ... صاغها من لحن أطيار السماء

وإن كان الدعاء- في حد ذاته- نوع عبادة جليلة دالة على التأثير الإسلامي في البناء الفكري للشاعر؛ فإن ارتباطه بمنظومة العبادات المعلنة بدرجة في قائمة لموضوعات الدينية ظاهرة الدلالة على الأثر الإسلامي الواضح في البناء الفكري المؤسس لرؤية الشاعر، وتصوره للوجود، يقول الشاعر في قصيدته دعائي في موكب الحجيج من ديوانه «دموع تائب» (ص: ٣١٢):

ويا كعبة الله للعالمين ... إليك سعيت مع الموكب
وناجيت ربي على بابه ... بغفران ذنبي ولم أرتب
فلبيك رب الحجيج ... ولم يرفث القلب أو يذنب
وأدعوك يارب تكفير ذنبي ... ومحو الخطايا عن المذنب
ويارب فرج كروب الأنام ... فينبوع عفوك لا ينضب
دعاء الحجيج بكاء الورى ... أعدنا جميعًا لطهر الصبي
فإنا أتينا معًا تائبين ... إلى ساحة البلد الطيب

إن هذه الروح الشفيفة وهي تعبر عن فكرة تعبدية خالصة اختلط فيها الدعاء بالنسك متعانقين بواحد من أجلِّ مواسم الطاعات المرتبط بركن مائز من أركان العبادات شديدة الدلالة على دين الإسلام؛ تطمح إلى تحقيق نقاء العالم، ونجاته، وتفيض رقة وعذوبة ورحمة بالخلق جميعًا «ويا رب فرج كروب الأنام»، وهو الأمر الذي يتجلى في انعكاس واحدة من أهم خصائص العبادات الإسلامية ألا وهي ارتباطها بغايات نبيلة، غير أنانية ولا فردية.

إن الدعاء بما هو عبادة من أخص عبادات الحج يظهر في الرواية الفكرية في شعر النخيلي نابعًا من تصور إسلامي نقي يروم عموم الخلق، وهو كما يظهر، غير متلبس بشيء من الاعتداء في الدعاء، فلم يقتصر في الدعاء على

نجاة نفسه، وإنما تجاوز فدعا للأنام جميعًا، ودعا بما هو عام يطلب العافية للخلق، ويطلب كليات الخير للناس.

وفحص هذا المنجز الشعري على مستوى تجليات الموضوعات والأفكار الكاشفة عن أثر الإسلام الواضح في التشكيل الفكري في شعر النخيلي يفضي إلى الملامح التالية:

أولًا: تمدد ظهور هذا الأثر للإسلام في كثير جدًّا من القضايا والمسائل الدينية بالمعنى الأخلاقي والعبادي، على مستوى الأركان والواجبات والسنن المؤكدة والروح العامة للشريعة.

ثانيًا: ارتفاع كثافة حضور هذه الموضوعات الدينية، بالمعيار الإحصائي، فلا يخلو ديوان من أعماله من قصائد كثيرة في هذه الموضوعات، ولا تخلو قصيدة ولا مسرحية شعرية من مقطوعات ناطقة بصورة صريحة بعدد وفير من هذه الأفكار.

ومن النماذج الصريحة في شعر النخيلي الواقعة في الصميم من موضوعات العبادات ما جاء من قصائده التي تعبر عن الصلاة، والصيام، والحج بما هي أركان في الإسلام.

ومن المهم أن نقرر أنه لا يجود موضوع صالح للشعر وآخر غير صالح، فكل الأفكار والموضوعات قابلة للمعالجات الشعرية ابتداء، إذا ما توافر لمعالجتها استثمار المقومات الشعرية.

يقول الشاعر في ديوان «أصداء وأضواء» (ص:٢٩):

بشهر الصوم يحلو الاعتكاف   بساحة مسجد فيها ائتلاف
أيا من للتقى اعتكفوا هنيئًا   ولو في ساعة فيها عفاف

ويقول (ص: ٣١):

صمنا وصلينا وقمنا شرعًا نبقى التراويح المنولة سولا

صفت صفوة فيها ركع هم سجدًا خروا هدى ومثولا

الصوم كان سباحة وتجولا بين السماوات العلى ترتيلا

فهذه الأبيات مثال شائع جدًّا في قصائده، وهو دليل على نمط من الشعرية الفطرية المنتمية التي تنطق بروح خاصة، صبغها التصور الإسلامي بملامحه وتيمه الخاص.

وهي تبرهن على استجابة الشاعرية الحقيقية للنخيلي لأفكار الهوية، والفطرة بصورة شديدة الوضوح.

١/ ٢/ج تجليات التأثير الإسلامي في شعر النخيلي على مستوى أحداث التاريخ الإسلامي

من جانب آخر فإن تجليًا مهمًّا من تجليات الموضوع والفكرة يظهر من الحفاية البالغة في منجز النخيلي الشعري بالتاريخ الإسلامي، أحداثًا وأعلاقًا، وبه تستكمل دوائر فحص الأثر الإسلامي في خطابه الشعري؛ حلقاتها كاملة.

ولعل أول ما يثير الانتباه في المنجز الشعري للنخيلي هو انضمامه لقائمة الشعراء أصحاب المطولات التاريخية الإسلامية، أو ما يمكن تسميته- تجاوزًا- باسم شعراء الملاحم الإسلامية المعاصرة، استمرارًا على طريق عدد من شعراء العرب المعاصرين من أمثال: حافظ إبراهيم وأحمد محرم وغيرهما.

لقد شغلت الحفاية بالسيرة النبوية من الشعراء مساحة كبيرة من جغرافية المنجز الشعري للنخيلي، وتجلت في عدد مطولاته أو قصائده الشعرية

الطويلة؛ كما في القصيدة الأساسية التي افتتح بها الشاعر ديوانه (دموع تائب، ص: ٨-٢٧)، ثم قصيدة: تائب إلى الله (ص:٢٨-٤٣).

والمثال الأبرز في هذا السياق تعكسه قصيدة: واقف على باب القبول(ص:٤٣- ١٠٥) التي غطت الموضوعات التاريخية التالية:

- تنقل نور النبي، صلى الله عليه وسلم، في القرون.

- فرحة الكائنات بميلاد النبي، صلى الله عليه وسلم.

- طفولة النبي، صلى الله عليه وسلم، في موكب الزمان.

- تحنث النبي، صلى الله عليه وسلم، في غار حراء.

- غزوات النبي، صلى الله عليه وسلم: غزوة بدر/ وغزوة أحد/ وغزوة الأحزاب/ وفتح مكة.

وهذه الموضوعات تقع في الصميم من قضايا السيرة النبوية الشريفة، والتعاطي الشعري معها دليل محوري يبرهن على الأثر الإسلامي في شعر النخيلي، يقول الشاعر:

وكثيرًا روى رؤى ذكريات بالذي منه شامت البيداء
يوم أن جاءه رسولا سماء أضجعاه وشق منه غشاء
يوم أن أخرجا من الصدر قلبًا شق عن جوفه وود النقاء
ورأى كيف فر فتية حي سبقوا الريح واعتراهم بكاء
ورأته حليمة وهو آت سالم القلب ما اعتراه بكاء
قال يا أم لا تراعي فإني ساورتني ولا أصاب استياء
أضجعاني وما أرادا أذاة من أذى الغل والنقاء الدواء

إن هذه المقطوعة تؤرخ لحادثة شهيرة من أحداث السيرة النبوية هي حادثة شق الصدر من المصطفى صلى الله عليه وسلم، وإخراج حظ الشيطان منه، وملئه بالعلم والحكمة بعد أن غسل وطهر.

والمعالجة الشعرية للموضوع اتسمت بقدر ظاهر من الدرامية، التي أكسبت المقطوعة نفسًا جماليًّا غير خاف، تدل على الأثر الإسلامي في شعر النخيلي بتحكيم تجليات التاريخ الإسلامي بالمعنى الضيق والدقيق معًا.

ومراجعة المنجز الشعري كله كاشف عن عدد آثار هذا المسار في تجربة النخيلي الشعرية التي يمكن تلخيصها في مفردات الموضوعات التاريخية التالية:

أ- مسائل السيرة النبوية، من بدء حياته وشمائله إلى إلحاقه بربه سبحانه.

ب- مسائل الدعوة، وأحداثها المختلفة.

ج- مسائل الغزاوت والفتوح والبعوث والسرايا.

د- تاريخ الأعلام من القيادات البارزة في تاريخ الإسلامي.

إن التوقف- في ما سبق- أمام منابع التأثير الإسلامي في منجز النخيلي الشعري اعتمادًا على تحليل الأفكار والمعرفة من خلال قراءة خرائط الأغراض الشعرية ، وخرائط الأفكار الجزئية؛ ليس أمرًا هامشيًّا، أو بمعزل عن التصور العريق للفن ذلك أن الفن يزودنا بالمعرفة، وهي ليست مجرد معرفة، بل معرفة من نوع معين، قد نسميها معرفة مركبة» على ما يقرره الدكتور عبد الحكيم بلبع في كتابه: (بين الأدب والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص:٩).

وقد كشف تحليل الأفكار عن أمرين ظاهرين تمتع بها منجز النخيلي الشعري، هما:

أولًا: صدوره عن رؤية فكرية منتمية للتصور الإسلامي بامتياز.

ثانيا: صدوره عن مسئولية أو رسالية تعي طبيعة المرحلة الحضارية المتأزمة التي تعيشها أمته، وهو نوع وعي يدرك: «مسئولية الأديب أمام مجتمعه (التي) تتمثل في مقدار تفاعله مع الأحداث التي يعيشها هذا المجتمع، وفي وعيه الكامل بطبيعة المرحلة التي يجتازها والأزمات التي يعانيها» كما يقرر كذلك الدكتور عبد الحكيم بلبع (ص:١٨٦).

وإن كان: «الشعر الحديث كالفن الحديث تلفه حيرة وقلق وشك وعذاب من عمق شعور صاحبه بمرارة الواقع حوله تلك المرارة التي يزيدها إظلامًا- شعوره بتفوقه وتفتحه من ذكاء وفطرة ووعيه من نضج معاني الوطنية والحرية والعدالة في فكره وضميره» فإن التجربة الشعرية للنخيلي على مستوى الأفكار لم يظهر فيها هذا القلق أو هذه الحيرة، ذلك أن التصور الإسلامي الذي صبغ منجزه الشعري يتأسس على رعاية الانسجام الإنساني، والطموح إلى البهجة الأمة، والفرح الساكن الذي يستنبت في تربة اليقين والأمل في انتصار الخير.

إن التجربة الشعرية لعبد المجيد فرغلي النخيلي التي ولدت من رحم الفطرة بما هي استصحاب وطموح نحو تجليات البراءة الأولي، والركون إلى جانب التوحيد الإيجابي الذي يعتمد خبرة تاريخية ممتدة، وتراثًا عريقًا وإنسانيًّا وإيجابيًّا بامتياز.

٢/ شعرية الفطرة: مقالة في خطاب التشكيل الفني (الفن) في المنجز الشعري لعبد المجيد فرغلي النخيلي

تشير الشعرية بما هي دراسة لغوية للفن الأدبي إلى أن التشكيل الفني من الصوت إلى المعمار- هو الذي يمنح لغته خصائصه وموائزه.

وفحص أركان البناء الفني للمنجز الشعري للنخيلي طريق أساسية للكشف عن الأثر الإسلامي، بعد ما ظهر بالدليل قيام خطاب لموضوع بقياس هذا التأثير من جانب آخر.

وسوف يقف هذا البحث أمام المحددات الفنية التالية:

٢/ ١. المعجم الشعري.

٢/ ٢. التراكيب.

٢/ ٣. التصوير.

وهذه الثلاثة المحددات مجلى أو مرآة جيدة لقياس الأثر الإسلامي في شعر النخيلي، واستبعاد المحدد الموسيقي ابتداء، وبما يكون مسوغه الإيمان بأن البحر أو الوزن الشعري، الذي هو العمود الفقري للإيقاع الشعري، بمثابة الآلة الموسيقية التي يمكن للشاعر أن يعزف عليها ما شاء من الألحان، بمعنى أن الوزن الشعري صالح للأغراض جميعًا.

٢/ ١. المعجم الشعري دليلًا على الأثر الإسلام في شعر النخيلي

إن تحليل المعجم الشعري من زاوية ما يمكن أن يسمى بالكلمات المحورية، أو الكلمات التي تمثل مفاتيح للتجربة الشعرية للنخيلي- كاشف عن إسهام هذا المحدد في قياس أثر الإسلام في شعره.

وقد لوحظ ارتفاع كثافة المعجم الشعري المنتمي للدين، وهي ما يمكن تسميته بالألفاظ الدينية، كما عبرت عنها مروة مصطفى أمين في دراستها سابقة الذكر.

وقد توزعت هذه الألفاظ الدينية مرتفعة الكثافة على الحقول الدلالية التي يمكن تقسيمها كما يلي:

أ- حقل ألفاظ العقيدة: التوبة/ الملاذ/ البارئ/ القدير/ الإله/ النبي.

ب- حقل ألفاظ العبادات: الصلاة/ الصوم/ الحج/ الدعاء.

ج- حقل ألفاظ الأخلاق الإسلامية: الصبر/ الرحمة/ الأمانة/ الصدق/ الطهر/ الشجاعة وثبات الخطا.

د- حقل ألفاظ الحضارة الإسلامية ورموزها: المسجد/ منزل الوحي/ جبريل/ بدر/ حرب المرتدين/ سيف الله/ الهجرة القرآن / مكة/ صخرة القدس/ ذو النورين (عثمان بن عفان).

إن هذه الحقول بما تضمنته من ألفاظ مع ما سبق في تحليل عنوانات قصائد عبد المجيد فرغلي- تقود إلى نتيجة مؤداها ظهور الأثر الإسلامي في أول مستويات تكون القصيدة في المنجز الشعري للشاعر؛ ذلك أن مجمل الألفاظ الحاملة أو المعبرة عن التجربة للنخيلي تنتمي للحقول الدينية الإسلامية بالمعنى الضيق وفق المعيارين الذين سبق للباحثة مروة مصطفى تعيينهما، وهما:

أولًا: الألفاظ الدينية التي وضعت بوساطة الشارع، أو بمعرفة علماء الدين وفقهائه.

ثانيًا: عدم خروجها في المنجز الشعري عن الأصول الدلالية المركزية التي وجدت عليها عند الوضع الشرعي.

٢/ ٢. التراكيب دليلًا على أثر الإسلام في شعر النخيلي

إن فحص التراكيب الشعرية بما هي دليل على تأثير الإسلام في شعر النخيلي قادت إلى فحص الجمل المقتبسة من المصدرين التأسيسيين للتصور الإسلامي للحياة.

وسلوك فحص الاقتباس أو التناص في سياق دراسة التراكيب الشعرية كان طريقًا فرضها البحث عن علامات الأثر الإسلامي في المنجز الشعري للنخيلي.

والحقيقة الظاهرة أن هيمنة خطاب الأغراض والأفكار المنتمية للدين والإيمان بالمعنى المغلق فرضت نوعًا من التكافل مع عدد كبير من نصوص الكتاب العزيز والسنة النبوية المشرفة.

وهو الأمر الذي يقود إلى بيان مستويات تجلي هذا التأثير الإسلامي في منجز النخيلي الشعري.

وفيما يلي بيان لأنماط التراكيب المقتبسة من المصدرين الأعليين في التصور الإسلامي:

أولًا: مستوى التراكيب الإضافية:

ثمة عدد من التراكيب الإضافية، ظهرت في اللسان العربي بتأثير من الثقافة الإسلامية بصورة مباشرة، من مثل:

- ***عذاب القبر***، في قوله في ديوان دموع تائب، ص: ١٤):

يا ويلتي من ***عذاب القبر*** منتظرًا/ ومن مقام يوم الموقف الأزم

معرض الحشر / ***مديح المصطفى*** / وغير ذلك.

ثانيًا: مستوى التراكيب الإسنادية: (الجمل الاسمية والفعلية، القصيرة والطويلة):

ثمة مجموعة من أنماط التراكيب الإسنادية شديدة الوضوح في الدلالة على الأثر الإسلامي بسبب من اقتباسها من الكتاب العزيز والسنة النبوية:

أ- الجملة الاسمية القصيرة: **توبى نصوح**، في قوله ديوان دموع تائب، (ص:٩): ***توبي نصوح*** بثوب الطهر متشح/ لعل قصدًا بسعي غير منخرم

ب- الجملة الاسمية الطويلة: ***في يوم لا ظل إلا ظل رحمته***، في قوله (دموع تائب، ص: ١٣):

في يوم لا ظل إلا ظل رحمته/ فوق الخلائق يوم المحشر الزحم

ففي هذين المثالين يتضح التناص مع تراكيب من نصوص الأحاديث النبوية الشريفة الصحيحة.

ح- الجملة الفعلية الطويلة بمحددات متعلقات الأفعال من المفاعيل وغيرها، من مثل: ***أسرى به الرحمن***، (ص:٢٥) / وتنقلت في القرون سراجا (ص:٤٥) وغير ذلك.

إن تتبع هذه الأنماط المتكافلة بصورة واضحة مع نصوص الكتاب العزيز والسنة المشرفة؛ دليل ظاهر على تأثير الإسلام في شعر النخيلي بتحكيم المعيار التركيبي الذي لجأت فيه إلى التناص، لصراحة دلالته على ذلك التأثير الإسلامي في شعر الشاعر.

٢/ ٣ التصوير دليلًا على الأثر الإسلامي في شعر النخيلي

إن طريق تحليل الصورة الشعرية ، ولاسيما من منظور مصادرها الأساسية المتمثلة في المصدر القرآني والمصدر الحديثي تبدو مسألة جوهرية في سياق فحص أثر الإسلام في شعر النخيلي.

ولعل التصوير التالي لحلول الشيب في المفرق يكشف عما نروم الكشف عنه، يقول الشاعر في ديوان «أصداء وأضواء»، (ص: ٣٢٧).

الشعرة البيضاء زارت مفرقي كالبرق في غسق السحاب الأزرق

الشعرة البيضاء درة مفرقي ***وكدرة الأقصى*** بهام المشرق

في هذه الصورة يربط الشاعر بين جلال اللحظة لعمرية المتمثلة في حلول الشيب وصورة المسجد الأقصى بما له في النفوس من خلال يسمو بالنفوس عند تعلقها به.

ويقول في ديوان «دموع تائب» (ص:٢٨٨):

ويظل دين الله ثوب مطامع كقميص يوسف ينتضي أو يلطم

في هذا التشبيه استثمار (قميص يوسف) بما هو عنصر ثقافي له رمزيته ودلالته التي غذاها الإسلام بحمولة دلالية استدعيت لتصوير الموقف المعاصر من عدد من الطوائف تجاه الدين.

كما يتجلى ذلك في ديوان دموع تائب، (ص:١٦٩).

صحيح أن هذه الأشعار التي شغلت عجز البيت تبدو صورة تقليدية لكنها صريحة في بيان الأثر الإسلامي في التأثير في شعر النخيلي على مستوى التصوير إذا استثمرت هذه الصورة الفنية ما استفاض عن وصف النبي صلى الله عليه وسلم، بالنور في أدبيات السيرة النبوية.

خاتمة:

تفرغ هذا البحث لفحص الأثر الإسلامي في المنجز الشعري لعبد المجيد فرغلي من خلال محورين جامعين، هما:

أ- محور خطاب الأفكار. ب- محور خطاب التشكيل الفني.

وكان من نتائج هذا الفحص ما يلي:

أولًا: طغيان التأثير الإسلامي في منجزه الشعري على مستوى الموضوع، بشهادة الأفكار الإيمانية والأخلاقية والتعبدية والتاريخية المرتبطة ارتباطًا مباشرًا وصريحًا بالإسلام بما هو دين اصطلاحي.

ثانيًا: امتداد التأثير الإسلامي في منجزه الشعري على مستوى البناء الفني بشهادة.

١- المعجم الشعري. ٢- التراكيب الشعرية. ٣-التصوير الشعري.

ثالثًا: برزت حدود التأثير الإسلامي مدهشة كميًّا وكيفيًّا.

رابعًا: استهدفت التجربة الشعرية استقامة الضمير والانسجام الإنساني، وهو ما عبرت عنه الورقة باسم: شعرية الفقرة، بما هي استدعاء لمفهوم البراءة.

إن قراءة منجز النخيلي من زاوية تجليات الأثر الإسلامي فيه يحكم له بأنه واحد من الأصوات الشعرية المنتمية للتصور الإسلامي في تاريخ لشعر العربي المعاصر في مصر بامتياز.

المصادر والمراجع:

أولًا: المصادر:

١- ديوان: أصداء وأضواء، شاعر عبد المجيد فرغلي النخيلي، دار جهاد، القاهرة، ٢٠١٤م.

٢- ديوان: دموع تائب، للشاعر عبد المجيد فرغلي النخيلي، الهيئة العامة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢م.

ثانيًا: المراجع:

١- الألفاظ والعبارات الدينية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية، لمروة مصطفى أمين، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٣م.

٢- بين الأدب والنقد، للدكتور عبد الحكيم بلبع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

٣- خصائص الشعر الحديث، للدكتور نعمات أحمد فؤاد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٠م.

٤- مقالات في النقد الأدبي، للدكتور رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠م.

٥- نحو عمران جديد، للدكتور هبة رءوف عزت، الشبكة العربية للأبحاث، القاهرة، ٢٠١٥م.

الباب الثالث: ثقوب الضوء

قراءات في دواوين معاصرة

الفصل الأول:

قراءة في ديوان «نبض الوجدان»

(١) مدخل: مغرض جدًّا

مغرض جدًّا من يزعم أن الحركة الإسلامية لم تسهم في إمداد الساحة الأدبية والخريطة الإبداعية بأصوات مرموقة بالمقياس الفكري والجمالي.

ثم هو مغرض جدًّا ذلك الذي لا يقدر منزلة الشاعر المعاصر/ وحيد الدهشان، ومكانته المعتبرة في تاريخ الشعرية المنتمية على امتداد نحو ربع قرن؛ وهي المكانة التي تبوأها بفعل عوامل متنوعة، يظهر منها:

أولًا: إخلاصه للشعر، وتطويره في بناء القصيدة المعاصرة.

ثانيًا: تنوع منجزه الإبداعي موضوعيًّا، وتنقله من السياسي والاجتماعي إلى الإنساني بآفاقه الرحبة.

ثالثًا: تراكم منجزه الإبداعي، واتساع مداه الكمي والكيفي.

رابعًا: رعايته للمواهب الشاعرة المنتمية من أجيال الشباب الذين جاءوا بعده، واكتشافه لعدد وافر من هذه الأصوات من خلال المنابر التي أشرف عليها.

خامسًا: تفرغه للإبداع فترة طويلة من حياته بعد اختياره الإحالة للتقاعد من عمله المهني، وصقله لموهبته من خلال هذا التفرغ، ومن خلال عدد من المؤسسات الفنية التي خدم بها.

(٢) ديوان جديد شاهد على القابلية للتطور

وفي ديوانه الجديد: «نبض الوجدان» الذي صدر عن «منتدى الأدب الإسلامي» المنبثق عن المركز العالمي للوسطية، ووزارة الأوقاف الكويتية سنة ٢٠١٠م، يدخل الشاعر مرحلة جديدة تتسع آفاقها؛ لتبرهن على قدرة الشعرية الإسلامية المنتمية وقابليتها لتطوير أدائها.

لقد أخلص الشاعر وحيد الدهشان زمانًا طويلًا لما يحلو لي أن أسميه منذ فترة طويلة باسم شعرية البكاء أو شعرية المواجهة، فقد كان الرجل لفترة طويلة جدًّا من أظهر الأصوات الشعرية المندّدة بالاستبداد والطغيان، الفاضحة لممارسات الفساد المتنوعة.

وكان إخلاصه هذا سبيلًا إلى التجديد في معمار القصيدة، وبنائها ومستوى التصوير فيها، وربما يقف شاهدًا على ذلك رائعته التي استلهم فيها شخصية صلاح الدين الأيوبي، فضلًا عن ابتكاره للنموذج الفني ذائع الصيت: «طوف وشوف».

وبعض الذين غرقوا في نمط قصيدة المواجهة ما زالوا غارقين في خدمة هذا النمط الشعري مع تجاوز زمانه، ولكن وحيد الدهشان يثبت بديوانه الجديد قدرة نفر من شعراء الحركة الإسلامية المنتمين على توسيع آفاق الرؤية، وكسر دائرة الطوق الضيق التي كانت اختيارًا إجباريًّا في الحقبة السابقة، والخروج إلى آفاق قضايا إنسانية واسعة المدى.

في هذا الديوان يفتح بابًا جديدًا للشعرية الإسلامية يمكن أن تمده بمسارات وافرة للحركة والعطاء، إنه يفتتح أجواءً جديدة للميلاد الجديد للإنسان.

والمدهش أن الشاعر يستشعر بحس نقدي شفيف فارقَ ما بين وظيفة الشعر في زمن الرهبة، ووظيفته في زمن الرغبة.

يقول الشاعر في قصيدته الافتتاحية (الشعر ص١٠-١١):

الشعر في زمن الضلال منارة   إشعـاعها كالآي للمـتوسـم

وهذه رؤية إنسانية حقيقية تقرر وظيفة الشاعر في الحياة، وهي وظيفة نابعة من روح منتمية مخلصة للإنسانية في تجليات العقل والوجدان معًا، خادمة لمطالب المتعة الجمالية، والرؤية الفكرية معًا.

وهو المنحى الذي يعود إلى تقريره فنيًّا في قصيدته: (حماة الشعر ص ١٥) عندما يقول:

أحب الشعر وضاء المعاني   وأوزانًا وأنغـامًا طـروبـه

وعلى امتداد ثمان وعشرين قصيدة يوقع الشاعر على أوتار إنسانية رحبة، تتعاطى مع الأنواع المتنوعة لما به يكون الإنسان إنسانًا؛ حيث تغطي قصائد الديوان جغرافية الوجدان: حبًّا، وعشقًا، وصداقة، وأخوة، وأبوة، وبنوة.

وهو في كل ما يصدر عنه- شعريًّا- مرتبط بأصول جامعة تعين منهجه الوجداني، وهي الأصول المستمدة من عقيدة التوحيد، ومن التلقي عن النبي الكريم- صلى الله عليه وسلم-، ومن الارتباط بالذكر الحكيم، يقول في قصيدته (في واحة العدل ص ٢٢-٢٦):

يارب هيئ لنا من أمرنا رشدا   وامنن علينا بذي فهم بمغوار

ثم يقول في قصيدته (على عتبات القرآن، ص٢٨-٣٥):

سبحـان ربي أنـزل القرآنا   ولأجـله قـد كـرم الإنسانا

علمتنا حب الوجود بأسره   حبًّا يفيض كما النسيم حنانا

ثم ينتقل إلى ترنيمة عن رسول الله- صلى الله عليه وسلم- في قصيدة: (في كل شيء كنت أنت الأعظم، ص ٣٨-٤١):

خـذ مـن كرامات الأحبة سلما   واصعدوجاوز مااستطعت الأنجما

وهذه الأصول الثلاثة بما هي محددات لهداية الواجدان المعاصر دليل قاطع على ما يمكن أن تستلهمه الشعرية الإسلامية المعاصرة وتصوغه جماليًّا؛ لتتقدم به للإنسان المعاصر الذي يعاني معاناة قاسية وشديدة في هذا الزمان الصعب.

والمسارات المغذية للواجدان الإسلامي المعاصر كثيرة ممتدة واسعة المدى، لا يسع القارئ معها إلا أن يؤمن بأن المدى الذي تملكه التجربة الشعرية أمام شعراء الحركة الإسلامية المنتمين المعاصرين واسعة غير متناهية. صحيح أن موضوعات التجربة الشعرية في هذا الديوان متناهية معدودة، لكن إمكانات التنوع في داخلها تدعم حكمنا المتقدم.

ومن هذه المسارات التي تعمر الوجدان الإنساني مسار التعاطي مع قضية الأبوة، يقول الشاعر في قصيدته: (قلب الأبوة ص ٤٤-٤٥):

قلـب الأبـوة رحمـــة وحنانا   لا المقت يعرفه ولا الأضغان

وقضية الأبوة في تاريخ الشعرية العربية لها نماذج فريدة متنوعة يغلب عليها المعجم الوجداني، وتصدر جميعًا عن موقف فكري واحد مفرداته: الحنان والحب وإرادة الخير للأبناء جميعًا.

ويصل الشاعر في بعض نماذج الديوان إلى واحد من الطاقات الجبارة التي يملكها شعراء الحالة الإسلامية تعيينًا، وهي التجربة الصوفية النقية الصافية بما ينبثق من عطائها وتراثها من معان وتجليات ورموز، يقول في قصيدته) من أحاديث النفس: في هدأة التجريد ص ٦٠-٦٢):

أنـــا ما أنـــا في هدأة التجريد   لحم دم يهفو إلى التغريد

وأروح أنـــزف همتي متـرنحًا   من عزم روحي لا دماء وريدي

ويقول مرة أخرى في استثمار لبعض المفردات الثقافية المستمدة من التجربة الصوفية في قصيدته (البوح يطفئ ثورة الكتمان، ص ١٤٢-١٤٣)

ما أعجب الأوراق حين أبثها   بعـض الـذي يعيا به بنياني

دو كأني قد نسيت شكايتي   والبوح يطفئ ثورة الكتمان

وبلاغة الذكرى تهدهد مهجتي   والبوح يطفئ ثورة الكتمان

إن فحص ديوان وحيد الدهشان (نبض الوجدان) يعطي الدليل الحاسم على الآفاق الرحبة موضوعيًّا وجماليًّا، التي يمتلكها شعراء الحركة الإسلامية المعاصرون شريطة أن تتسع دائرة ثقافتهم، وربما برهن المثال الأخير هنا على صدق ما نقرره في هذا الصدد.

(٣) بلاغة الذكرى وملامح التجديد في تجربة وحيد الدهشان

لعل القارئ الكريم يتذكر ما افتتحت به مقالتي هذه عندما قلت إنه مغرض جدًّا من لا يقدر وحيد الدهشان بسبب من قدرته على تطوير خطابه الشعري، وفي هذا الديوان ملامح متنوعة تبرهن على قدرة الشاعر على تجاوز الأنماط التقليدية التي حبس كثير من الشعراء الإسلاميين أنفسهم في سجونها معذورين أحيانًا وغير معذورين في كثير من الأحيان. وقد ظهر في عجالة بعض الدليل على استطاعة وحيد الدهشان في هذا السياق موضوعيًّا وفكريًّا.

ومن ناحية أخرى فقد استطاع الشاعر أن يجدد فنيًّا وجماليًّا عبر مسارين أساسيين، أرجو أن أقف أمامها وقفة كاشفة عن قدراته:

أولًا: التجديد على مستوى معمار القصيدة

وفي هذا الإطار بدت مجموعة من العلامات الهادية الكاشفة عن وعي الشاعر بوظيفة الشعر جماليًّا من دون التفريط في مطالب الفكرة النبيلة، ولعل أول ما يظهر في هذا السياق كامن في توظيف ما يلي:

١- عنوان القصائد

جاءت عنوانات القصائد في الغالب جزءًا أصيلًا من معمار القصائد نفسها، بما يجعل من هذه العنوانات مفتاحًا مهمًّا جدًّا لمتلقي هذا الديوان،

وهو ما نراه مثلًا في عنوان قصيدته (من مقام العشق) حيث بدا تعانقه مع البيت الأول من القصيدة التي يقول فيه (ص١٨):

من بعد عشقك ما استطعت فكاكا وغدوت حرًّا في قيود هواكا

وكذلك في عنوان قصيدته (في واحة العدل، ص٢٢) الذي استعمله جزءًا من صدر البيت الثالث في القصيدة نفسها:

في واحة العدل راح الشعر يطلبه حتى يزف له آيات إكبار

وكذلك في عنوان قصيدته (في كل شيء كنت أنت الأعظما) الذي استثمره فجعله البيت الرابع في القصيدة نفسها:

يا قدوة الدنيا إذا راموا الهدى في كل شيء كنت أنت الأعظما

٢- إهداءات القصائد

حيث حرص الشاعر على تدوين إهداءات لعدد وافر من القصائد، وهذه الإهداءات كشافات هادية جاذبة للمتلقي إلى آفاق الإدراك لمضامين العمل الفني، وهو ما نراه في الكلمات الكشافات بين يدي القصائد التالية، من مثل:

(قلب الأبوة ص٤٤ / وعسى ألقاك معتمرا ص ٥٦/ ويا راعي الشعر.

٣- الطرافة في تصميم بنية بعض القصائد

وأقصد بذلك المعيار ما يلجأ إليه الشاعر ليتجاوز بعض الموضوعات التي تبدو تقليدية مألوفة في مثل قصيدة: عسى ألقاك معتمرا؛ حيث صمم القصيدة في هيئة حوارية بينه وبين زوجته بشأن الدعوة التي وجهها الشاعر إلى أحد أصدقائه إلى الغداء، ثم الهدوء الذي نعم به البيت بعدما علم بسفر صديقه المدعو، وهو ما يعني هدوء الزوجة؛ لأن ما سوف تنفقه لن ينفق في هذه السبيل!

ثانيًا: إبداع الصورة في «نبض الوجدان»

إن واحدًا من أهم علامات الشاعرية مستمد من قدرة الشاعر على إبداع الصورة، والتجديد فيها من جانبين، هما:

١- جانب الابتكار والخلق الذي يشهد لشاعر على آخر بسبب من التجديد والمفاجأة التي تصيب المتلقي من جرّاء الدهشة من بكارة بعض الصور.

٢- جانب الانسجام والتعانق بين الصور وبنية القصيدة التي وردت فيها بحيث تبدو جزءًا من لحمتها، وعضوًا أصيلًا فاعلًا في هيكلها.

وقد أبدعت شاعرية وحيد الدهشان في هذا الديوان عددًا كبيرًا من الصور الجديدة بالمعيارين المذكورين.

من ذلك تصويره للشعر بأنه منارة معروفة القيمة ظاهرة الخطر لمن يرتاد الرحلة في البحار، يقول الشاعر:

الشعر في زمن الضلالة منارة إشعاعها كالآي للمتوسم

ومن ذلك تصويره لما تعانيه روحه بسبب مما يجده من الخلق، فيقول:

وأروح أنزف همتي مترنحًا من عزم روحي لا دماء وريدي

وتصوير الهمة بما هي حالة وجدانية وهي تنزف، ثم ما يضفيه من قيود ترشح للاستعارة، وتقويتها بالحال مرة في (مترنحا) وبشبه الجملة مرة أخرى في (من عزم روحي) شيء جديد مناسب لطبيعة القصيدة، يغذي مطالب الجلال المنبعثة من موضوعها وفكرتها.

ويصل الأمر بالشاعر أحيانًا إلى نمط من الصور تستمد تجديدها من تداخل عناصر متعددة، هي:

أ- الابتكار.

ب- التكثيف والتراكب، وتداخل صورة في أخرى، وهو الأمر الذي يظهر في مثل:

أغدو كأني نسيت شكايتي والبوح يطفئ ثورة الكتمان

في عجز هذا البيت نمط جديد من التصوير نابع من بكارة البوح الذي يطفئ ثورة الكتمان من جانب، ونابع من البوح المطفئ المتعانق مع ثورة الكتمان حيث جعل البوح ينصب على صورة استعارية تخلقها ثورة الكتمان.

وهو الأمر الذي يصنعه مرة أخرى بصورته الجديدة البديعة التي يقول فيها:

وبلاغة الذكرى تهدهد مهجتي لتنام فـــوق بـــلاغـــة النسيـــان

إن وحيد الدهشان بهذا الديوان يعطي مثالًا متجددًا على شاعريته التي تفاجئنا بين الحين والآخر على قدرات متوافرة، تمكنه من أن يكون واحدًا من رواد الشعرية الإسلامية المنتمية المعاصرة.

الفصل الثاني:

قراءة في ديوان: دعوني أحتسي حبرًا للشاعر الأستاذ/ عبد القادر أمين

سيرة قلم.. سيرة شاعر

تشغلني منذ فترة مسألة الشعرية المنتمية، وهي مسألة تتداخل بشكل ما مع قضايا نقدية عريقة في تاريخ برامج النقد في الثقافات المختلفة، تظهر حينًا باسم الالتزام، وحينًا باسم المسئولية الثقافية، وحينًا باسم المنفعة.

وفى إطار من هذا الانشغال، أتابع الأصوات الأدبية والشعرية المنتمية التي تصدح بالتعبير عن أفكارها، وتشتبك مع قضاياها، متسلحة بالأدوات الفنية، معنية بالقيم الجمالية، مؤمنة بأن الحركة من أجل أدبية الأدب وشعرية الشعر؛ جهاد بمعنى الكلمة.

والشاعر/ عبد القادر أمين أحدٌ من هذه الأصوات الشعرية التي تنطلق في تعاطيها الشعري من نافذة الانتماء المفتوح على نوافذ الجمال، يصدر عن رؤية جادة صانعة ومفكرة، ومعبرة، محلقة بأجنحة فنية وجمالية تنسرب في جسم القصيدة، وقد أصابت تصميمها، وبنيتها الداخلية، وموسيقاها، وأنظمة خيالها.

وقارئ المنجز الشعري لعبد القادر أمين لا يمكنه أن ينكر رمزية القلم في أعماله جميعًا، في ديوانه: من نبض القلم، ثم في ديوانه: ولمين بتكتب يا قلم، ثم في ديوانه الذي بين أيدينا: دعوني أحتسي حبرًا.

وأعتقد- وأنا على حق فيما أعتقده- أن الدخول إلى العالم الشعري في هذا الديوان، وفيما سبقه ينبغي أن يستصحب ما يتفجر من دلالات مخبوءة في العلامة اللغوية: القلم.

إن القلم في المعجمية العربية يدور حول معنى مركزي يتعلق بدلالة التسوية والاستقامة الناتجة بعد عملية البري التي تنصب على أنبوب الغاب.

وهو في الثقافة العربية مرتبط ارتباطًا جوهريًّا بصناعة المعرفة، وبقضية الإيمان والاتصال بالسماء في تجليات الوحي العظيم.

وهو في الثقافة العربية يتداخل مع قيم التعالي والتسامي والرفعة، والصحبة الآمنة، والرفعة الحانية. لقد استحال القلم على امتداد التاريخ نورًا هاديًا، وثبت هذه الصورة ورسخها الذكر الحكيم بما أحاط به القلم من كرامة في السياقات المختلفة، ثم جاءت الشعرية العربية في تقاليدها الحضارية محتفية به ومحتفية بآثاره، حتى قال أبو الطيب:

وخير جليس في الزمان كتاب

وهو ما يعني بحق أن خير صحبة في الوجود هي صحبة القلم، لم لا؟ أو ليس الكتاب الذي هو خير جليس في الزمان هو ابن ذلك الأب الكريم الذي هو القلم؟!

(٢) القلم والحكمة النافذة

ربما يصح أن يُقرأ هذا الديوان في سياق البحث عن مسارات النجاة من اللحظة المأزومة فعلًا، والشعر يرى في نفسه دومًا القائد في هذه الرحلة، لا يرضى بغير ذلك المقام، ولا يتنازل عن تلك المكانة، ولأجل ذلك صح على امتداد التاريخ أن يقال: "إن الشعر يمثل أداة هامة لأجل زيادة الشحنة العاطفية التي تقوى المعرفة» وربما صح كذلك أن يتقرر: "إن الشعر هو الذي يصوغ المعرفة أو الفكرة» على حد تعبير الدكتور أسعد دوراكوفيتش في كتابه: علم الشرق، ص٥٢ طبعة الكويت ٢٠١٠م.

عبد القادر أمين مرتحل في سبيل نجاة قومه، ومرتحل بعد تحقيق هذه الخطوة إلى نجاة الإنسان، أو نجاة العالم، وصناعة سلامه.

وفى الطريق نحو إنجاز هذه الرحلة تتبدى أسلحة القلم، والورق والحبر، والكتابة لتنجز الحكمة النافذة التي تخلق النجاة والسلام.

(١-٢) وربما دعم ذلك التوجه من جانبنا توافر شعرية الحكمة في هذا الديوان في عدد كبير من أبيات القصائد، وإن في كل المقطوعات القصيرة المكتنزة بالحكمة، ولعل المعيار الظاهر هنا هو حرص الشاعر على تصميم قصائده على ما يمكن أن يسمى ببنية التأمل، واستثمار المفارقة العقلية لإظهار المخبوء، من ملاح الحكمة، ومن أدلة ذلك قوله في مقطوعته "صفقة»:

١- من بادلنى بالأوطان..

٢- كسرة خبز..

٣- شربة ماء

٤- أحمله فوق الأعناق

٥- وأتوجه..

٦- ...رمز غباء

وفي هذه المقطوعة اعتماد أساسي على تقنية المفارقة، واستثمار تقنية التصعيد أو التأزيم climax المستعارة من صناعة القص الذي يصل ذروته عند قوله:

أحمله فوق الأعناق

وأتوجه..

ثم في لحظة التثوير أو النهاية تنفك مغاليق الأزمة عندما يكشف الشاعر عن المكافأة أو التاج؛ ليكون رمز غباء!

وهي مفارقة تحمل طاقة موحية قوية؛ لأنها تعتمد بنية التناقضات، وتنطلق من أفق غير المتوقع.

تبدو الحكمة في كل الديوان هي سفينة نجاة الوطن، ونجاة القوم، ونجاة العالم.

(٢-٢) ويدعم هذا الخيط توافر المعجم المرتبط ارتباطًا عضويًّا بالقلم الذي يستحيل على امتداد الديوان معادلًا موضوعيًّا للحكمة والنجاة.

يظهر الورق، ويتجلى في صور كثيرة يبحث الإنسان فيها عن أمانه وارتياحه، واستعادة نشاطه، يقول الشاعر في قصيدته «أرق على سرير الورق»:

هون على قلب القصيدة جرحها　　　دع عنك يأسك وامتط أقلامها

تتبرج الأوراق ويبسم ثغرها　　　فيسيل من شفة السطور لعابها

ومع تقدير هذه الصورة الكلية (اللوحة) التي تتبدى فيها الورقة عروسًا تتفجر جمالًا، وحسنًا، تفجر في قلب عاشقها ولهًا، تدفعه دفعًا إلى وصلها، تتحول الورقة إلى رمزية تخلق الفرح الجليل بما تنشره من حكمة تتراقص على سطورها، وتظهر الأوراق مفردة، وتظهر مجموعة، لعل أجل صور تجمعها تتمثل في صورة الديوان، بمعناها المتسع العام الذي هو (كل كتاب) أو بمعناها الضيق الخاص الذي هو (كتاب الشعر)، هذا التنويع دال على الحفاوة بتجليات الورق المادية جميعًا، يقول الشاعر في قصيدة "اقرأ ديوانك»:

١- في لحظة الأجل المحتوم ساعته

٢- قامت قيامة أوراقي

٣- فبعثرها

٤- نفخ الكلام

٥- ومرت من على سطري

٦- مر الكرام

٧- ويسعى النور بالبشر

(٣-٢) ولا يمكن للقلم الذي يسعى نحو وصل أمره بالورق، أن يتم هذه الوصل المقدس من دون توفير مادة صنع هذا الوصل وهو الحبر. والحبر، وإن بدت لفظة تأسيسية في الديوان منذ عنوانه؛ فهو لا يتصور من غير وجود الرحم الذي يستوعبه وهو القلم.

والحبر متى ظهر في هذا الديوان يظهر وقد أحاطت به ملامح الإجلال وعلامات التقدير، ومحددات الحفاوة؛ يقول الشاعر:

طهر المعاني للمحراب محبرتي

...

فالشعر أرحب لي

والحبر أجمل بي

والبيت أوسع.. والعقبى لمن كتبا

في هذه الأسطر يلوح الحبر محفوفًا بآية الإجلال والتقدير، جاء وقد أخبر عنه بنص صريح في التحسين والقبول. وحين يظهر الحبر في بعض تعابير مراوغة في القصيدة التي حمل الديوان عنوانها، يظهر كذلك محفوفًا بدلالات إيجابية إيمانية من جانب، وسلاحًا يحرر الإنسان من كل صور العبودية والرق؛ يقول الشاعر:

وممزوجًا بكأس من عصير الحبر في نفسي
شربت السم من حظي
وساعتها.. نطقت شهادتي دمعًا
يحمم سطر إيماني
...
دعوني أحتسي حبرًا
أفجر كل أوراقي على صدري
وسيف قصيدتي يمضي على نحري ليرحمني

إن كل تجليات القلم وعلاقاته المتشابكة بالكتابة والورق والحبر، تنطق معلنة أن تحرر الأوطان والإنسان يبدأ من بوابة الحكمة.

سبق مني في هذه القراءة أن قررت أن عبد القادر أمين واحدٌ من أخلص الأصوات الشعرية المنتمية، والشعرية المنتمية بما هي شعرية طامحة نحو خدمة المسئولية، وصياغة المعرفة لا يمكنها أن تتنكر للجمالية، ذلك الكلام إذا خاصم محددات الجمال خرجت روحه، وصار جثة هامدة لا تنتج شيئًا توشك بعد قليل أن تستحيل رمة تشيد جبالًا من النفور.

(١-٣) وعبد القادر أمين يحتفل باعتبار غاية الديوان وقضيته بمعجم مسكون بمحددات رومانسية جديدة إيجابية خضراء، تنفر من اليأس وتواجه التشاؤم، وتنفخ الروح في العودة الماجدة.

لقد ظهر على امتداد قصائد الديوان حفاوة كبيرة بمعجم الحزن والبكاء طريقًا ودافعًا نحو التغيير، مختلطًا بمعجم النور والزهور، في تجلياتها المختلفة في النهار والصبح والفجر والضحى، وهي أوقات تحاط بالفرح المنتظر والمتحقق في الثقافة العربية والثقافات الإنسانية عمومًا، يقول الشاعر:

١- صباح الفرح يا مصر

٢- ..

٣- صباح حكاية تبقى على الأزمان ممتدة

٤- لتمحو من رءوس الشعب ما ضده

وتتعانق هذه الحقول جميعًا بألفاظ من حقول الورد والعطر والسحر والنضر والخصب متجسدًا في السنابل والزروع والأشجار والأرض جميعًا، يقول الشاعر:

١- حرث الأرض بفأس الحب

٢- وألقى الحب ببسم الله

٣- وروى النبت بماء الورد

وهذه النوع من الحقول يخلق ثقافة البهجة والارتياح والانتعاش؛ لأنها حقول يسكن الإنسان حبها، والتعلق بها بشكل فطري، وكلما امتدت يد لاغتيالها حنَّ الإنسان إلى عودتها. وهي حقول تقيم العلامات على العالم المنشود الذي يطمح الشاعر أن يتخلق واقعيًّا بعد أن تخلق شعريًّا.

(٢-٣) وعلى مستوى بنية التراكيب في قصائد الديوان، فإن ثمة حضورًا كثيفًا بالمعايير الإحصائية لأسلوب الاستفهام، وأسلوب الاستفهام يتكافل تكافلًا إيجابيًّا مع قضية الحكمة النافذة، ومع قضية المعرفة المنجية.

وقد استحال الاستفهام في بعض الأحيان إلى تقنية مركزية مثلت الأساس في تصميم عدد من قصائد الديوان في مثل قصيدة «من علمك؟» فمنذ بداية القصيدة، وانطلاقًا من عنوانها تجلى الاستفهام أساسًا لبناء القصيدة، حاكمًا على معمارها، يقول الشاعر:

١- من علمك

٢- أن تهجر العش الأمين غباوة

٣- كي تمتلك

٤- جحرًا هلك

والاستفهام دوران جاء مناسبًا لقضية النجاة من خلال سفينة الحكمة يحقق جماليات أخرى تقوم مقام وظيفة التصوير، ويعوض غيابه، وتخلق روحًا إقناعية، بما تشيعه من أجواء التأمل على طريق البحث عن إجابات، ولو لم تكن مطلوبة، أو مطلوبًا الإعلان عنها.

(٣-٣) ومع ذلك، فإن ثمة عناية ظاهرة من الشاعر بالصور الكلية، أو بمنطق اللوحات، ولعل أكثر الصور الكلية دورانًا في قصائد الديوان، هو تصوير الورق دومًا في صورة عروس تتزاحم في تشكلها ملامح الجمال المادي والروحي، وملامح الحسن الخِلقي والخُلقي، يقول الشاعر:

١- نام الورق

٢- وتمددت فيه السطور

٣- فكت ضفائرها

٤- التي لم تنسدل إلا على الحرف الحلال

٥- خلقت حروف عنائها.. وتجملت

٦- وتزينت

٧- فكأنها بدر البدور

ومسألة التصوير بالعطيف سمة تميز الشعرية المنتمية ولعل أظهر أمثلتها السائرة التعبير الشعري المتدفق لجابر قميحة أحد آباء الشعرية المنتمية المعاصرين عندما قال:

الكلمة عرض الشاعر!

وهذه الصورة التي تتمدد فيها العروس (الورق) وهي تفك ضفائرها، لتتركها تنسدل على الحروف الحلال حصريًّا بدلالة «إلا» الاستثنائية تقرر أن طريق النجاة مرسومة عمارتها، وقد شيدت من لبنات الحكمة الجليلة والحق المقيم المتدثر بأثواب الزينة والجمال.

بعد قليل سيبدد بدر البدور ظلمات الواقع المريض، وتنجو الإنسانية بأثر الخير الذي يسكن فينا.

الفصل الثالث:
خِنْجَرٌ في خاصِرَةِ المجْدِ العربيِّ
قراءةٌ في ديوان (وردةٌ ثانيةٌ مِنْ دَمِ المتنبِّي) للشاعر/ محمد المعصراني

(١) مدخل: ماضٍ نبيلٌ/ حاضرٌ مَهين!

توشكُ عبقريةٌ أبي الطيِّب المتنبِّي أن تتلخَّص في أن شاعريته المتدفقة شاعريةٌ تمتلك قدرةَ التجاوُز: تجاوُز الزمان، وتجاوُز الأماكن والأقاليم.

وهي شاعريةٌ استطاعت أن تنفُذ إلى عُمق الإنسان العربي، وتنسربَ من منافذ الأيام، ومَسَامِّ السنين لتُعبِّر عن نفسية العربيِّ على الدوام.

ولعلَّ في ذلك بعضًا مما يفسِّر مُعاودة استدعائه في الشعرية العربية المعاصرة، ولعلَّ في ذلك أيضًا بعضًا مما يشْـرَح الوُرُودَ الدائمَ ماءَه، والعكوفَ الطويلَ على مُنْجَزِه الشعريِّ من كثيرين من شعراء العربية المعاصرين.

كان (مصطفى ناصف) العظيمُ يشرح كيف نفذتْ عبقريةُ أبي الطيِّب المتنبِّي إلى أبعدَ من زمانه قائلًا: كان أبو الطيِّب رجلًا عريقًا في ماضيه، ونبيلًا في ماضيه، ولكنه مَهِينٌ في حاضره، وكانت هذه بعضَ ملامحِ مأساة المتنبِّي!

كان يقول: لقد وجد العربيُّ في شعر أبي الطيِّب ما لم يجده في غيره، في شعر أبي الطيِّب صورةُ رجُلٍ توشكُ الدُّنيا أن تغلبه ولكنه يتعالَى، ويتشبَّثُ بحُلْم قديم، صورةُ رجُلٍ يعلَم ولا يقدر، أُصِيبَ في قُوَّتِه، ولكنَّ القوة ما تزالُ عالقةً بذهنه.

كان الرجلُ يقول: كان شعرُ أبي الطيِّب قادرًا على البقاء؛ لأنه قادرٌ على إحياء جُرْحٍ قديم.

لقد رأى المعاصرون من شعراء العربية في شعر أبي الطيِّب شجرةً كريمةً قادرةً عند الاقتراب منها أن تمنحهم بعضًا من ثمارها ليُعاوِدُوا الانتعاشَ، والنهوضَ من جديد.

لقد رأوا في شعر أبي الطيب مجتمَعًا من العزة والمجد، والبلاغةِ والفنِّ الحزين فاستعانوا به على ما فاجَأَهُمْ، وأرهقهم، وهجمَ عليهم، ودوَّخهم من حادثات السنين!

لقدْ لاذَ بشعر أبي الطيِّب الآباءُ الرّوَّاد في الثقافة العربية المعاصرة، ثمَّ لاذَ به الأبناءُ الشعراء في هذه الحقبة الراهنة الواهنة.

(٢) وردةٌ ثانيةٌ من دم المتنبِّي: قراءةٌ في أسلوبيَّة المحنة

هذه القصيدةُ / الدِّيوانُ تبعثُ أبا الطيِّب المتنبِّي من جديدٍ مُعادلًا موضوعيًّا للنفس العربية المعاصرة بكلِّ ما يُطِيفُ بها من هزائم الرُّوح، وانكساراتها.

ومن المهمِّ جدًّا أنْ نتتبَّع الأدلَّة على هذا الذي ندَّعيه، ولعلَّ أظهرَ هذه الأدلَّة ماثلٌ في حركة الظروفِ الزمانية المعبِّـرة عن اللحظة الراهنة.

إنَّ خريطة الظروف الزمانية المتمركِزة حول (الآن/ واليوم) تقودُ خُطى القارئ إلى هذا الكَشف والبيان.

يقول محمد المعصـراني:

أَرَّجَـانٌ قَــدْ تَــأَرَّجَتِ الْيَوْ ... مَ بِشِعْرٍ يَـحْطِمُ الْعِيَّ حَطْمَـا

ويقول:

الثُّغُــورُ الْيَـــوْمَ شَــاكِيَةٌ تَبْـ ... ـحَثُ عَمَّنْ فَذَّ حَرْبًا وَسَلْمَـا

ولعلَّ الجزءَ الذي يحمِلُ عُنوان: (الشِّعْر الآن) من القصيدة يبُوحُ بهذا الذي نُقرِّره، يقولُ الشاعر:

تُشْبِهُ الْيَوْمَ جَدِيسًا وَطَسْمَـا ... حَلَبُ الشَّهْبَاءُ تَرْثِي ضُحَاهَا

ويقولُ بعد ذلك في الجزء الذي يحملُ عُنوان (حال العرب):

قُوِّرَتْ عَيْنُ الْيَمَـامَة فَهْيَ الْـ   مُنْذُ أَلْفَيْنِ إِلَى الْآنَ تَعْمَى
كَيْفَ تُفْنِـي (دَوْلَةَ الْـخَـدَم) الآ   نَ؛ فَكَمْ دَاسُوا شُيُوخًا وَأَيْمَى
وَجْـهُ كَافُـورَ أَشَـدُّ بَيَاضًا   مِنْ خُصَاةِ الْيَوْمِ.. أَكْثَرُ حَسْمَـا

وتتصَاعَدُ حركةُ الظروفِ الزمانيةِ المعبِّرة عن اللحظة الراهنة في الجزء الذي يحملُ عُنوان (مَقْتَل المتنبِّي)، فيقول محمد المعصـراني:

الدُّرُوبُ الْيَوْمَ مُوحِشَةٌ وَاللَّـ   ـيْلُ مُقْعٍ وَالسَّحَابُ أَغَمَّـا
(فَالطَّرِيقُ الْآنَ صَارَ هَلَاكًا   أَذَى لِلْعَابِرِيهِ تَـكَـمَّـى)
(الطَّرِيقُ الْآنَ لَيْسَ نَجَاةً)   صَارَ لَيْلُ السَّالِكِيهِ مُغَمَّى
(كُلُّ دَرْبٍ بِالسُّيُوفِ غَسِيلٌ)   وَالسُّيُوفُ الْيَوْمَ بِالدَّمِ تُـحْمَى
رُبَّمَـا هَذِي التِّلَالُ تُنَاجِي   قَبْرَكَ الْآنَ بِشِعْرِكَ.. رُبْمَـا

وتتضافرُ مع حركة الظروف الزمانية المعبِّرة عن اللحظة الراهنة مجموعةٌ أخرى من القرائن الأسلوبية الزمنية لتكشِفَ عنْ أنَّ بَعْثَ المتنبِّي من جديدٍ كان لتصويرِ محنة النَّفْسِ العربيةِ المعاصـرة، وكان لتصوير غُرْبة الرُّوح العربية المعاصـرة. وتتمثَّلُ هذه القرائنُ الزمنيةُ الأسلوبيةُ في ما يلي:

أولًا: ضَميمة الفعل الناقص: (لم يزل/ وما زال).

إن دلالة الفعل الناقص (ما زال ومجتمعه) بما هي دائرةٌ حول الاستمرار والاتصال والبقاء تكشف في كثير جدًّا من مقاطع قصيدة/ ديوان (وردة ثانية من دم المتنبِّي) عن أنها سيرةٌ تحكي محنةَ النَّفْس العربية المعاصرة، وعذاباتها، وما يُطِيفُ بها من خيانات الخائنين، يقول محمد المعصـراني:

وَابْنُ جِنِّي لَـمْ يَزَلْ يَنْسَخُ (الْفَسْـ ... ـرَ) وَمِنْ حَوْلَيْهِ خَلْقٌ تَـجَمَّى
وَالْـمَـعَـرِّيُّ يُفَسِّـرُ - مَا زَا ... لَ - وَيُمْلِي شَرْحَهُ الْـمُسْتَتَمَّـا

ويقول:

(فِي ظَلَامِ الْبِيدِ وَحْدَكَ تَسْـرِي ... تَغْتَذِي تَرْوَى، تَـجُـوعُ وَتَظْمَـا)
(لَـمْ تَزَلْ تُـحْدِثُ فِيهَا دَوِيًّا) ... تَـمْلَأُ اللَّيْلَ سُيُوفًا وَصُمَّـا
(وَاقِفًا - مَا زِلْتَ - بَيْنَ نَعِيمٍ ... وَعَذَابٍ) زَمَّكَ الْوَيْلُ زَمًّا
غَارِسًا - مَا زِلْتَ - رَايَتَكَ السَّوْ ... دَاءَ شَمَّـاءَ دَلِيلًا أَشَمَّـا
لَـمْ يَزَلْ صَوْتُكَ صَوْتِي، وَمَا زَا ... لَ صَدَاهُ الدَّهْرَ صَوْتًا مُصِمَّـا
يَا أَبَا الطَّيِّبِ مَا زِلْتُ أَرْعَى ... حُزْنَكَ السَّاجِي فَكَيْفَ يُعَمَّى؟
يَا أَبَا الطَّيِّبِ مَا زَالَتِ الآ ... مَالُ سَجْنَى فِي عَزَائِمَ سَدْمَى
يَا أَبَا الطَّيِّبِ، خَوْلَةُ مَا زَا ... لَتْ بِأَشْعَارِكَ بَلْ بِكَ هَيْمَى
لَـمْ تَزَلْ تَبْغَضُ حُكْمَ الْأَعَاجِـ ... ـمِ، تَرَاهُمْ أَحْقَرَ الْـخَـلْقِ جِذْمَا
لَـمْ تَزَلْ تَهْجُو الْأَعَاجِمَ هَجْوًا ... هُوَ أَوْفَى هُوَ أَقْسَى مَذَمَّا

في هذه الأبيات جميعًا يُطِلُّ المتنبِّي من شُـرْفة القصيدة/ الديوان ليعيش بيننا محنةَ اليوم، وانكسارَ النَّفْس، وغُرْبةَ الرُّوح، ومأساةَ العصـر، وقسوةَ الزَّمان، وذِلَّةَ الأيام.

ثانيًا: ضَمِيمة الفعل (آنَ)

ويلُوحُ من حينٍ لآخَرَ، وإنْ بدرجةٍ أقَلَّ، استثمارُ الفعلِ (آنَ)، صانعًا ذلك الحضورَ المعاصِـرَ، قاطعًا اللحظةَ التاريخيةَ القديمة، مُوغِلًا في الانتقال إلى اللحظة الراهنة، يقولُ محمد المعصـراني:

ذَاكَ قَلْبٌ يَمْلَأُ الْكَوْنَ نَبْضًا وَيَدُمُّ الْأَرْضَ بِالشِّعْرِ دَمَّا
آنَ لِلْإِعْصَـــارِ أَنْ يَسْتَجِمَّـا آنَ لِلشَّـاعِــرِ أَنْ يَسْتَـجِـمَّـا

ثالثًا: ضَمِيمة الكِنايات

وتتبدَّى من حينٍ لآخَرَ كذلك قرينةٌ مهمَّة جدًّا تتمثَّلُ في الكنايات التي تكشِفُ عن الأمَّة في محنتها الراهنة. وهذه الضَّمِيمةُ البلاغيةُ الأسلوبيةُ تلُوحُ في عددٍ من الأبيات، ثم يزيدُها الشاعرُ تصـريـحًا ببعضِ ما يبثُّه في الهوامش من تعليقاتِ المعاني، يقولُ:

كَمْ يَـحُـجُّـونَ إِلَى رَبَّةِ الظُّلْـ ـمِ سُكَارَى لَا يُبَالُونَ لَوْمَا

ثم يقول في الهامش: «رَبَّةُ الظُّلْم: الولايات المتحدة الأمريكية»! إن هذه الكناية التي تتخايَلُ خَلْفَ التركيبِ الإضافيِّ "رَبَّة الظُّلْم" تتبدَّى قرينةً قويةً على ما نحنُ بصَدَدِه من أجواءِ المحنة.

رابعًا: ضَمِيمةُ الجغرافيا

لقد بلغ بسطوةِ المحنة أن حملتِ الشاعرَ على مستوًى من البَوْح رُبَّما أضَـرَّ ببنية القصيدة في بعض أبياتها، فتورَّطَتْ في نَوْعٍ من وضوحٍ غيرِ شعريٍّ، وهو ما يتراءى خلفَ حركةِ عددٍ من الأسماء الأعلامِ المكانية، وما في مستواها من علامات الجغرافيا، يقولُ محمد المعصـراني:

كُـلُّـهُمْ يَقْتَتِلُونَ نِيَـــامًا يَشْحَذُونَ الْقُوتَ م الْغَرْبِ دَعْمَـا
مَادَتِ الْأَرْضُ فَجَاوَرَتِ الصِّيـ ـنُ دِمَشْقًا.. جَاوَرَتْ مِصْـرُ بُورْمَا!
ذَا الْفُرَاتُ الْعَذْبُ صَارَ جَحِيمًا بَــرَدَى أَمْسَى لِـــحُـزْنِيَ حَـمَّـا

ففي هذه الأبيات تظهرُ القرائنُ الدائرةُ في فَلَك (الغَرْب)، ومحنةِ المسلمينَ الراهنةِ في (بُورْمَا)، والتحوُّلِ الدراميِّ الدامي في سوريا كاشفةً عن سَفَر أبي الطيِّب في الزَّمان ليَحِلَّ في عالَـمِـنا ولحظتنا الراهنة مُعادِلًا للنفس العربية المنهزِمة، ومُعادِلًا لغُرْبة الرُّوح العربيةِ الممتدَّة!

خامسًا: ضَميمة عَتَبات النَّصِّ الداخلية

لقدْ قسَّمَ محمَّد المعصـراني قصيدته/ الدِّيوان رُبَّما شُعُورًا منه بطُولها، ورُبَّما لَعِبًا منه على وَتَر الإيهام للقارئ ومُراوَدَتِه عن استقبالها من بَوَّابة القصيدة وحَـمْلِه له على أن يستقبلها من بَوَّابة الديوان = عشـرةَ أقسام بدليلٍ ظاهرٍ ماديٍّ ماثلٍ في عُنْواناتٍ افتتحَ بها كلَّ قِسْمٍ مع اتصالِ عَدِّ أبياتِ القصيدةِ؛ في الوقت نفسه.

وقدْ يُوقِفُكَ بعضُ هذه العتبات، وتحمُلُكَ عُنْواناتُها على أنْ تعيشَ المحنةَ المعاصرة، والغُرْبَةَ الراهنة، وهي العُنْواناتُ الجانبيةُ التالية:

- الشِّعْرُ الآن
- حالُ العرب
- حديثٌ على لساني

فهذه العتباتُ النصِّيةُ - مُضافًا إليها العتبةُ المتمَثِّلةُ في إهداء القصيدة/ الدِّيوان في بعض ما يظهَرُ منها إلى الشاعر (عبد الله البردُّوني: ت ١٩٩٩م) عندما قال الشاعر: «إلى رُوح... البردُّوني» - كاشفةٌ عن تجاوُز التاريخ والسَّكَن في رَحِم العَصْـر!

لقدْ أطلتُ قليلًا في تَلَمُّس وُجُوهِ الضَّمائِم والقرائنِ الأسلوبية الكاشفة عن محنةٍ قاسيةٍ مؤلـمـةٍ مُزلزلةٍ تُحيط بالنفس العربية المسلمة المعاصرة، وهي

المحنةُ التي استدعتْ حضورَ أبي الطيِّب، وهي المحنةُ التي كَتَبَتْ لشعره البقاءَ والعُبُورَ والارتحالَ في الزَّمان.

(٣) غُرْبة الرُّوح/ غُرْبة الأُمَّة

هذه القصيدةُ/ الدِّيوانُ تَصْلُحُ أنْ تكُونَ سيرةً للرُّوح العربيةِ المعاصرةِ، تحكي آلامَها وترْصُدُ عذاباتِها، وتغُوصُ بعيدًا في الإمساكِ بعَلامات خياناتِ الخائنين، وترْسُمُ وجوهَ الغادِرين، وترْفَعُ بَصَماتِ اللِّئامِ الذِين اجتمعوا عليها يَبْغُونَ محوَها واقتلاعَها انتقامًا، وحَسَدًا.

مِنْ بدايات القصيدة/ الدِّيوان يَتَخايَلُ التماهي بين ماضٍ يلُوحُ كبيرًا ماجِدًا، وحاضرٍ يَرْزَحُ تحتَ وَطْأة الانكسار، يقولُ المعصراني:

أَيْنَ مِنِّي كِبْرِيَاؤُكَ ذَا؟ بَلْ   أَيْنَ مِنِّي أَنْتَ يَا ذَا الْـمُدَمَّى؟
تَغْتَلِي كُـلُّ الْقُـرُونِ بِكَفَّيْـ   ـكَ وَتَغْلِي كُلَّمَا زُرْتَ قَوْمَا

ويبلُغُ الاتحادُ بين الشاعرِ وأبي الطيِّب مَدَاهُ، فيغيبُ فيه، وينمحي ذائبًا في ذاته حاضرًا، مسافرًا على امتداد الزَّمان، فيقولُ:

لَـمْ يَزَلْ صَوْتُكَ صَوْتِي، وَمَا زَا   لَ صَـدَاهُ الدَّهْـرَ صَوْتًا مُصِمَّـا

ولعَلَّه مفيدٌ جدًّا أن نُذكِّر بأن خبر (لم يزل) في هذا البيت بالنسبة لاسْمِها - اسْمٌ هُوَ هُوَ، وهو ما يعني الذي قرَّرْناه من حُلُولِه فيه!

ويقولُ:

تَتَجَلَّى رُوحُهُ فِي قَصِيدِي   سُنْبُلَاتٍ وَنَخِيلًا وَدَوْمَا

ويقول:

هُوَ فِي كُلِّ الْعُصُورِ مُقِيمٌ   فَلِمَـاذَا قَبْرُهُ لَـمْ يُسَمَّـا؟

لقدْ تجلَّتْ جَدَّة أبي الطيِّب في قصيدته التي رثاها بها لتكون مُعادِلًا للأمَّة الجليلة الماجدة التي يُوشِكُ الزَّمانُ أن يتنكَّرَ لها، ويَغْمُرَها حُزْنًا، ويُعاوِدُ الشاعرُ استدعاءَ جَدَّة أبي الطيِّب مرَّة أخرى رمزًا للأمَّة الثكلَى، فيقولُ:

جَدَّتِـي كَفَّنَهَا الْفَجْرُ يَوْمًا ... بَعْدَأَنْأَخْفَىسَنَاهَاوَأَصْمَيـنُ
كَيْفَ مَاتَتْ جَدَّةٌ كُنْتُ بَرْدًا ... لِـمُـنَـاهَا وَخُطَاهَا وَسِلْمَـا
كَيْفَ مَاتَتْ جَدَّتِي وَأَنَا كُلُّ ... حَيَاتِي فِي رُبَاهَا تَنَمَّى
(حِينَمَاتَتْجَدَّتِيمِتُّغَمًّـا) ... وَكَأَنْ لَـمْ أَرَ مِنْ قَبْلُ غُمَّى

في هذا المقطع تتبدَّى الجدَّةُ شيئًا عظيمًا يَفُوقُ الجدَّة، تتبدَّى وطنًا هَوَى، ومَـجْدًا ذَوَى، وتاريخًا وعِزًّا تعَرَّى.

في هذا المقطع فَزَعٌ وجَزَعٌ يَسْكُنُ السُّؤالات: (كيفَ ماتَتْ؟)، ويَسْتَعْلِنُ مُستنكِرًا غَدْرَ الغادرين الذين فَعَلُوا فَعْلَتَهم فاغتالُوا حِكْمَةَ السِّنين، وجَلالَ الأيام.

(٤) وردةٌ ثانيةٌ مِنْ دَمِ المتنبِّي:

الشِّعْرُ عندَما يُفَجِّرُ التاريخ

لقدْ كان مُشْكِلُ العَلاقة بين التاريخِ والشعرِ مَشْغَلَةَ قِراءاتٍ كثيرة، حاولتْ أنْ تتدخَّل، وأنْ تُحيطه بنوع من المساءلاتِ في البرامج النقدية الغربية والشـرقية على السَّواء، ولكنَّ القصيدة تَتجاوَزُ هذا الإطارَ التنظيريَّ لهذا المشكل، وتقفزُ عليه.

لقد استحالَ المتنبِّي رَمْزًا، واستحالَ كلُّ مَنْ دارَ في فَلَكِه علاماتٍ تَدُورُ في فَلَكِ هذا الرَّمْز.

تجلَّى تاريخُ المتنبِّي - مُذْ تفتَّقَتْ عبقريَّتُه وشاعريَّتُه - مَتْنًا، وتجلَّى كلُّ مَنْ

كانَ حوله - مِنْ رجالٍ، وحادثاتٍ، وأسفارٍ، وأوجاعٍ - هوامشَ على هذا المتن!

وقدْ كان الشاعرُ واعِيًا بالحضور الطاغي للملامح التاريخية التي اتخذتْ الأشكالَ والتجلياتِ التاليةَ:

- نصوصٌ من أبيات أبي الطيِّب، مُيِّزَتْ طباعيًّا بين هلالين.

- استدعاءٌ لشخصياتٍ تراثية (كافُور، ونَقْفور، وسَيْف الدولة وغيرهم). واستدعاءُ الأماكن (حلب، وبغداد وغيرهما).

- وتوظيفٌ للحادثات، والمواقع، والمواقف.

ثُمَّ كانتْ قِمَّةُ هذا التجلِّي في مُعارضة ميميَّة عبد الله البردُّوني المعروفة بعُنْوان (وردة من دم المتنبِّي).

لقد كانتْ طبيعةُ القصيدة/ الدِّيوان، وطبيعةُ النافذةِ التي أطَلَّتْ منها على المستوى النقديِّ، وطبيعةُ الغايةِ المستترةِ والمعْلَنةِ معًا مِنْ وراءِ إبداعِها - تفرضُ حُضُورًا مائزًا للتاريخ نَجَحَتْ في توظيفِه، واستنطاقِه، واستثمارِه، وتحمِيلِه بطاقاتٍ دلاليَّةٍ ثَرَّة، ومُتفَجِّرة.

لقدْ بدا التاريخُ العربيُّ وَحْدَةً متَّصلةً، وبدَا الجُرْحُ العربيُّ المسلمُ نازفًا من بعيد، وبدَا العَدُوُّ مُتمرِّدًا، وبدَا الخَائنُ مُتلوِّنًا، فتَراكَمَ الألـمُ، وتكوَّمَتِ الجراحُ.

(٥) وردةٌ ثانيةٌ مِنْ دَمِ المتنبِّي:

رحلةٌ غيرُ أخيرةٍ في الوَجَع العربيِّ.

إنَّ قصيدة/ ديوان محمَّد المعصـراني مثالٌ غيرُ أخيرٍ لرحلةٍ مُتجدِّدةٍ أبدًا، تُعَرِّي الوَهَنَ العربيَّ، رُبَّما ظهرتْ في صورة (ورقة في بريد المتنبِّي) كما فعل ياسر أنور، ورُبَّما تجلَّتْ في (وردة من دم المتنبِّي) للبردُّوني، ورُبَّما تكشَّفَتْ في (زمان العرب) لمحمد الحربي.

ولكنَّ اليقينَ قائمٌ في أنها رِحْلَةٌ غيرُ أخيرةٍ؛ بسببِ من تمدُّد الوجع العربيِّ، وسيبقَى المتنبِّي بجلاله، ومجدِه، وعبقريتِه، وشاعريتِه الفَذَّةِ حُلْمًا يُداعِبُ المحزونين والمهمومين، والمقهورين والمقموعين، والحالمين.

وسيبقى المجدُ القديمُ، والنُّبْلُ الذي كان حافزًا نحوَ اغتيالِ الواقعِ المهين، والوضعِ الراهنِ الأَسْيان. سَيَبْقَى.

الفصل الرابع: الشموخ الفريد

قراءة في ديوان الشاعر أحمد حمدي والي (سباق لجواد واحد)

(١) مدخل

أنا الذي تعيى السياط كرامتي

لم أزل منذ زمن طويل أراهن على الأصوات الشعرية المنتمية، وهي تفتتح سجلًّا جديدًا يسعى نحو تشييد بلاغة جديدة يمكن أن تسمى ببلاغة البناء.

لقد غبر شعراء الحركة الإسلامية زمنًا طويلًا أسرى لبلاغة التمرد، والتحريض، وبلاغة كشف عورات الاستبداد، وبلاغة بكاء الأغلال والجدران، وبلاغة الأصفاد والسجان.

وربما ساءت سمعة أصوات هؤلاء الشعراء المنتمين للحركة الإسلامية بسبب من هذا الركون إلى ما سميته لكم من أنماط البلاغة التي كانت تسعى نحو بكاء الأسوار صمودًا نحو هدمها.

وربما ساءت سمعة الشعرية الحركية المنتمية بسبب استهلاكها فنيًّا؛ بمعنى تواتر معجم بعينه، وتواتر توظيف رموز حيوانية بعينها، وبسبب من تواتر التناص مع نصوص بعينها، وبسبب من تواتر استدعاء شخصيات وأماكن مغلقة الدلالة إلى حد بعيد.

ولكننا الآن بدأنا تاريخًا جديدًا- أو هكذا أتصور- تتجاوز فيه أصوات الشعراء المنتمين للحالة الإسلامية حدود بلاغة البكاء إلى حدود رحبة لتيار متدفق بحكم المستقبل أسميه ببلاغة البناء.

وأحمد حمدي والي شاعر شاب منتم يدرك شاعرية لا بأس بها، وبوعي ظاهر ضرورات الانتقال من شعرية البكاء التي كانت حاكمة على أصوات الشعرية الإسلامية المعاصرة إلى شعرية البناء التي يرجى أن تحكم مسيرة الشعرية الإسلامية القادمة.

في ديوان أحمد حمدي والي خيط فكري يتمدد في أعصاب الديوان كله، على امتداد ما يقرب من خمس وخمسين قصيدة أو مقطوعة شعرية، وهو خيط تقوم شواهد كثيرة على البرهنة عليه، وربما يصل الأمر إلى تسميته باسم ظاهر حمله عنوان هذه القراءة.

الشموخ الفريد هو هذا الخيط الفكري الذي يتغلغل في أبنية قصائد الديوان، ويتغلغل في مكوناتها التفصيلية الجزئية متحركة بثبات من مستوى الكلمة إلى مستوى الجملة، والسطر والبيت الشعريين إلى مستوى كلي يجعل من الديوان كله صورة ناطقة بشموخ الإنسان العربي، وشموخ الوطن العربي، وشموخ الفكرة العربية، وشموخ الوجدان العربي، وشموخ منظومات الأفكار والأخلاق العربية ما انتظمت في عقد الإسلام وحضارته.

والشاعر مدرك لسر شموخه الفريد، يصرح به في عنوان قصيدته (الشموخ في الموت) فيقول:

وحتى وإن قالوا إني منتم
وشعاري السيفان والقرآن رمز تقدمي
والسجن داري
والسياط ملابسي
والنفي والإبعاد منحة حاكمي
فأنا الذي تعيى السياط كرامتي
وأموت لكن لا أموت بلا فمي

وتتناثر في انتظام شعري واضح ألفاظ كثيرة منبئة عن هذا الخيط الفكري الممتد في طول الديوان؛ من مثل: (العلياء/ العزمات/ تستنهض/ علوت أنت/ الشماء/ المعالي/ الأمجاد/ اللآلئ/ اصعد)

ويصل الأمر بالشاعر أن يعلن صراحة إنكاره لمعجم الانكسار، ورفض معجم الذلة والخضوع، يقول:

كفرت بالإذعان والخضوع

كفرت بالعروبة الخنوع

كفرت بالسيوف في أغمادها

وهو وقت يرحب بالموت في سبيل مبادئه، يرحب به على هيئة ترسخ فكرة الشموخ الفريد المهيمنة على روح الديوان، فيقول:

ما عاد يخدعنا الكلام- فعافنا- قد فض فوك

سأظل ألعنكم

فليشنقوني عاليًا يا سيدي، أو يطردوك

وفي خلاصة دالة فإن معجم أحمد حمدي والي يدعم هذه الفكرة ويرسخ قيمها في جنبات الديوان كله بما تناثر فيها من ألفاظ العلو بمشتقاته المتنوعة، وألفاظ الرفعة والصعود، والشموخ.. الخ.

ومن جهة ثانية، فإن الشاعر يرعى تاريخ هذا الشموخ في تلبسه النفس العربية في ماضيها الماجد، الذي لا يتوانى يذكر به على مستوى موضوعات قصائد الديوان، مدحًا للمصطفى المختار- صلى الله عليه وسلم، أو رثاء لرموز إسلامية معاصرة، أو في توظيف لشخصيات تراثية ماجدة، أو في استدعاء لأماكن عريقة كانت في يوم من الأيام عنوان سيادتنا للدنيا بأسرها.

وأحمد حمدي والي في هذه الموضوعات يشابك بينها بخيط الدلالة على التعالي والشموخ الذي هو جزء من جينات النفس العربية المسلمة، يقول في قصيدته (حبيبي سيد الأنام):

يا سيد الدنيا وأنت الأكبر   بك يا ابن عبد الله نفسي تفخر
يا قائد العلياء حادي ركبها   وبك النجاة إذا تدانى المحشر
يا أيها المقدام سيفك بارق   ورماح جندك في المعامع تزأر
لما رأى الشيطان دينك عاليًا   أضحى اللعين بغيظه يتفجر

ففي هذه الأربعة أبيات المختارة من القصيدة تتواتر ألفاظ معجم التعالي والشموخ، دالة على ما نقرره، فتظهر في (سيد الدنيا/ أنت الأكبر/ قائد العلياء/ المقدام/ دينك عاليا)

وهو في تأسيسه للشموخ الفريد يرى علاماته في الأحداث الراهنة، فيرى في حذاء منتظر الزيدي الذي رشق به بوش في زيارته للعراق بعد الاحتلال الأميركي رمزًا مواجهًا للخنوغ والذلة، فيقول:

سَلِم الحذاء فيهْ به يا منتظر
أرجع به مجدًا هوى
لما تألق في سماء الطهر كذاب أشر
...
وانبطحت على أعتاب أمريكا الشريفة
أذناب داعرة عفيفة
...
يا من هزئت بكل طاغية تجبر
وأعدت طعم عروبتي

نغماً على سيف وضجر
وصنعت للأذناب تابوت النهاية
وختمت قصة ذلنا
وأعدت هيكلة الرواية

ففي هذه الأسطر يتبدى معجم العزة في مواجهة هجاء معجم الانكسار وتتراقص كلمات المجد والتألق والسماء، وتتساقط موضوعيًّا كلمات الانبطاح والأذنات والذل والطغيان والأذناب.

في ديوان (سباق لجواد واحد) روح شموخ فريدة تعاود الانطلاق والحياة من جديد بعد أجواء آملة متسلحة بمجد قديم وعريق.

(٢) من بلاغة البكاء إلى بلاغة البناء

تنتمي قصائد هذا الديون جميعًا إلى مرحلتين تاريخيتين تمثلان ما نتصور أنه فارق مابين بلاغتين حاكمتين لأدب الحركة الإسلامية قبل الخامس والعشرين من يناير، وبعدها، مما سميناه ببلاغة البكاء بلاغة البناء.

وديوان أحمد حمدي والي نموذج لهذه الفكرة التي نقررها، وفي تواريخ نشر قصائده ما يبرهن على ذلك؛ فقد توزعت زمنيًّا على السنوات التي تمتد على العقد المنصرم تقريبًا من سنة اثنتين إلى عام أحد عشر بعد الألفين ميلاديًّا.

وهو ما يؤكده بحكم وجود قصائد عاصرت الثورة وامتدت بعدها بشهور- الظاهرة، صحيح أن تعرية الاستبداد والفساد يمثل النسبة الغالبة لكنه أخذ شكلين فارقين، هما:

أ- التعالي في مواجهة الاستبداد مع الإقرار بآلامه ومظالمه، ومما يندرج تحت شريحة بلاغة بكاء الطغيان.

ب- الهزء والسخرية بعد سقوط الاستبداد والفرح بنهاية الآلام والمظالم، مما يندرج تحت شريحة بناء الذات والوجدان.

إن التحليل الموضوعي لأفكار القصائد، وأغراض القصيد في الديوان عمومًا يدعم هذه النظرة التحليلية لعمل الديوان الفكري والموضوعي. وقد تجلى بكاء الطغيان، وتعرية ممارساته المجرمة في كثير من قصائد الديوان التي سبقت قيام ثورة يناير، وأخذت أشكالًا متنوعة، تصريحًا وتلميحًا؛ ففي قصيدة (حبيبي سيد الأنام) يصنع الشاعر تقنية معاكسة لتقنية النكوص أو العودة إلى التاريخ عندما يخرج من دائرة استحضار السيرة النبوية، فيقحم شعريًّا مشهدًا شديد الواقعية من اللحظة الراهنة الكئيبة، عندما يقول:

ورجال أمتنا تطاول خزيهم

وعن العمالة والتخاذل شمروا

وفي هذا السياق تتجلى في أبنية القصائد القضايا التالية:

أ- الإصلاح السياسي ضد فساد النظام.

ب- مواجهة ملامح سقوط الكرامة في مواجهة قوى الأعداء، وهو الملمح الذي كان الشاعر يشتبك معه لأدنى ملابسة ليعرى الانحطاط في الواقع العربي المعاصر، وهو ما يمثله قوله في التعليق على منتظر الزيدي صاحب أشهر رمية بالحذاء في وجه بوش الابن:

بالله لا تبخل علينا بعدها

واصنع لنا من نعلك الميمون آلاف النعال

فنعالنا عجزت

ونعلك قُد من رحم الجحيم المستعر

ما ذاك (بوش) وحده يا سيدي

بل عندنا في كل قطر مثله بوش لعين

فأعد حذاءك بعد أن رجمت أمير المجرمين

ففي هذا النموذج وغيره تتضح بلاغة البكاء بفضح علامات الانهيار في مواجهة الطغيان الخارجي والداخلي معًا.

هذا الصوت الذي مثلت عليه بما مرَّ كان هو الصوت المهيمن على أصوات القصيدة المنتمية بحكم المرحلة التاريخية، صحيح أنها صدرت عن شعراء غير منكسرين، ولا يائسين، وصدرت عن شعراء مملوئين بيقين أمل في استعادة المجد مسكون بشموخ وتعال مدعوم بمجد قديم ثابت الأصول.

كانت أفكار القصيدة في شعر مرحلة ما قبل يناير عند أحمد حمدي والي تقاوم الانكسار مرتدية ثوب العراقة القديم غير منتبهة إلى قدمه وبلاه.

وفي جانب آخر، بدت فكرة الشموخ الفريد أكثر بريقًا عندما عانقت نجاحًا ظاهرًا في استعادة بعض ملامح هذا الشموخ القديم الذي تجدد، وانكشف عمقه في النفس المسلمة المعاصرة بعدما نجحت بعض النماذج في هذا السياق بعد الخامس والعشرين من يناير، فبدت أصوات القصيدة غير باكية، ولا متألمة، ولا مهانة، ولا متعالية بسبب من الماضي فقط.

لقد تبدلت نغمات صوت الشاعر، فبدت طاردة للحزن، والآلام، والبكاء وبدت جزئية باعثة على الأمل والضياء والتحدي، واستحضار مقومات الذات الشامخة التي راهن طويلًا على شموخها الفريد.

ولعل أصرح مثال على ذلك بدا واضحًا في قصيدته (لا تحزني)، التى يفتتحها بما يدل على شعور طاغ وإيجابي بالذات، يقول:

أنا يا صبية قد أتيتك شاعرًا

فتجملي.. وتدللي

فلقد شهدت الذل في العصر الردئ

وسطا عليك المجرمون ولوثوا الوجه البرئ

قومي أرى الدنيا دلال الحسن والقمر الوضئ

لا تحزني

ففي هذا المقطع من القصيدة كشف عن جمال ودلال وحسن وبراءة ووضاءة أصيلة لم ينل منها محاولات الطمس، ولا محاولات التلويث.

ويلح الشاعر على استجماع عناصر الأصالة، وملامح الشموخ الفريد المطل من قسمات وجه هذا الوطن:

أنت الكرامة والعروبة والبطولة والفداء

أنت التفرد والتمرد والعطاء

أنت الفتية

أنت الصبورة والأبية

أنت التي لولا صمودك لانمحى في العرب لفظ البندقية

أنت التي لو باعت الدنيا حمى الأوطان ما بعت القضية

يكفيك فخرًا أن هذا الاسم في آي الكتاب تسطرا

لقد تكشفت بواعث التمسك بإعلان هذا الشموخ على امتداد شعر الديوان، وتركز كثيفًا في هذا التكرار الدال الذي اتخذ شكل الخطاب بما يسكنه من حضور قاهر للمخاطب، حضور لا يمكن تهميشه بدليل نسب التكرار المرتفعة جدًّا.

ثم في هذا اللجوء للفظ الضمير المؤنث، بما سكن المؤنث في الثقافة العربية من اكتناز دلالات الجمال، ودلالات الخصوبة، والعطاء، ذلك أن الأنثى على امتداد عمر الثقافة العربية منذ زمن الجاهلية المتأخرة بدت مجازًا كلها تحملت عبء الدلالة على الجمال واللين، والخصوبة والعطاء.

وهذه الدلالات جميعًا مقصودة هنا تركزت حول هذا الإلحاح على ندائها المتكرر:

يا صبية

بما يسكنها من دلالات متفجرة بالجمال والدلال والوضاءة والخصوبة والتفرد والبراءة.

(٣) الفنية والحضور المعاصر

بدت شعرية القصيد في ديوان أحمد حمدي والي مستمدة ألقها ووهجها، ليس فقط من ألق الأغراض والموضوعات، ولا من تنقلها الرشيق بين مساري بلاغة بكاء الطغيان وبلاغة بناء الوجدان والأوطان، وإنما بدا كثير من ألقها من تقنيات بناء القصيدة بشكل دال على عصرية القصيدة.

والملامح الفنية الدالة على شاعرية الديوان ممتدة على مستوى التصوير، واستدعاء الشخصيات وتوظيفها، وعلى مستوى استثمار ملامح المعاصرة، وتوظيف علامات اللحظة بشكل ظاهر.

صحيح أن التصوير جاء قليلًا إلى حد ما بسبب من الطبيعة الفكرية لموضوعات القصيدة وأغراضها، لكن هذا الغياب الملحوظ عوضه ظهور تقنيات فنية بديلة جاء التكرار على قمتها.

وقد حقق هذا التكرار مجموعة من الوظائف النفسية والفنية معًا، من مثل:

تأكيد فكرة الشموخ الفريد، بما هو محقق للفخر بمدلول اللفظ المتكرر، ولاسيما أن أشهر لفظين برز تكرارهما كانا هما:)أنا) و(أنت).

ب- الكشف عن وجه اللذة والفرح بعد إزالة الطغيان، بما هو أهم ملمح لبلاغة البناء في مرحلتها الساذجة الأولى.

وفي الكثير من الصور التي توافرت في الديوان جاءت ظاهرة الدلالة تقليدية إلى حد بعيد، لكنها تقليدية غير مبتذلة، ولا ميتة، وربما يفسر وضوحها طبيعة تعانقها مع الفخر والمجد والدلالة على الشموخ والتعالي، من مثل:

أنا يا صبية قد أتيتك ثائرًا

ومجددًا فيك العزيمة والإرادة

وجنيت من عبق الشهيد لجيدكم أحلى قلادة

ونسجت من نور الصباح لنيلكم علم السيادة

لقد أدرك الشاعر سرَّ شموخه وشموخ وطنه، هو ما تضمه شخصيته من عناصر وراثية ماجدة انحدرت إليه من الرموز الشامخة الماجدة إنسانيًّا ومكانيًّا، وهو ما تحقق من خلال استدعاء الشخصيات التراثية الإنسانية، من مثل: النبي صلى الله عليه وسلم/ صلاح الدين / عثمان/ علي.

ومن خلال الحضور الطاغي للأماكن الماجدة: كالقادسية/ واليرموك/ وعين جالوت/ ومكة/ وبدر، وغيرها.

على أن أهم ملمحين فنيين يميزان صوت أحمد والي شعريًّا، هما:

أ- تقنية تأخير لحظة التنوير، وأقصد استعارة بعض ملامح فن القص وتصميم القصيدة أحيانًا على بنية القصة، وتأخير لحظة التنوير والنهاية صناعة للتشويق على ما يظهر في قصيدته (الفاتنة الثائرة)، التى صممها على ما يوحي بأنها في حق فاتنة ساحرة استجمعت علامات الجمال والدلال لنفاجأ في آخر سطر شعري بأنها (البندقية) يقول:

قالوا تغزل واسترح من ثقل أعباء القضية
واترك لقلبك فسحة في روضة الحب الغوية

...

اكتب لكل العاشقين قصائد الحب الندية
ومشيت مسلوب الفؤاد بلا تأن أو روية
لأرى ملاكًا نائمًا ليست بصورة آدمية
سمراء يعذب لثمها فرعاء قامتها سوية

...

فضممتها في عزة وهززت أركان البرية
كي تعلموا يا إخوتي أني أغازل بندقية

ب- شيوع تقنية الحوار سعيًا نحو إقامة أجواء إيجابية فعالة، تبرهن على أن مرحلة البناء تحتاج إلى التعاون والحوار.

في ديوان أحمد حمدي والي شموخ فريد كنا نحسه شعورًا في القديم، والآن نحسه يقينًا في الوقت المقيم.

الفصل الخامس: شعرية الدمار.. الشعر عندما يمارس نسف العقول..

قراءة في ديوان (قربان لإله الحرب) للدكتور حسن طلب

(١) هل ثمة شعرية للدمار

صحيح أن مصطلح الدمار الشامل وليد لمعجمية الحرب والعسكرية، والنظام العالمي في حركته المراوغة لكسر إرادة من يريد من الدول والأنظمة، وهو يحوي في مفهومه جرثومة التدمير الهائل المروع، الذي يدمر ويخرب الحياة في جنباتها المتنوعة.

ولم أجد إلا في النادر من ينقله إلى ميادين معرفية أخرى، على ما جاء في بعض الكتابات المعاصرة التي تستعمله لوصف فعل الآلة الإعلامية في المرحلة الراهنة في بعض ما أصدره من كتب.

والعجيب أن قراءة تاريخ العلاقة بين اللغة والاستعمار ربما يقود إلى القول بأن ثمة استعمالًا للغة بما هي سلاح دمار شامل، يستثمره المستعمرون- بكسر الميم- على امتداد التاريخ لتخريب عقول المستعمرين بفتح الميم.

وتاريخ الشعرية في العصر الحديث يبرهن على أنه غير برئ في بعض المناطق، استعملته أجهزة المخابرات، ووظفته لخدمة أغراضها في عدد كبير من البلدان العربية بشهادة كثير من المؤرخين والمفكرين على ما فصلت القول فيه سوندرز.

لقد دفعت أجهزة المخابرات أموالًا طائلة لعازفين أو زمارين استأجرتهم زمانًا طويلًا ليعزفوا ألحانًا خاصة، فكان هؤلاء العازفون والزمارون قطعًا من السلاح الشامل تستهدف تشويه العقول والوجدانات وتجريفها، وتخريبها.

لقد أصبح عندنا شعرية للدمار بهذا المفهوم، نطقت بها أصوات كثيرة وما تزال.

(٢) قربان لإله الحرب.. مثال غير أخير لشعرية الدمار

في مارس سنة ٢٠١٣م صدر للشاعر حسن طلب ديوان هو (قربان لإله الحرب من كربلاء إلى قانا إلى القدس) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في (١٢٨) صفحة، وقد نبه الشاعر إلى أن قصائد الديوان كتبت في الفترة الممتدة من ٢٠٠٣م إلى سنة ٢٠٠٨م ، والوعي الشعري يفرض علينا أن نقرر أن شيئًا ما لا يقع في الديوان إلا جاء محكومًا بقصد وإرادة، باعتبار أن الشعر إرادة ووعي.

والديوان يفرض على قارئه أحكامًا بعينها، ولاسيما أن الشاعر حسن طلب يملك أدواته، وهو واحد من الأصوات الشعرية الحقيقية التي تملك القدرة، والشاعرية، وباستطاعته أن يمتع متلقيه، بما يملكه من قدرات فنية.

وأنا مضطر إلى استراتيجية بعينها قبل التدليل على أن هذا الديوان مثال لشعرية الدمار، أرجو أن يتحملني القارئ فيها قليلًا.

وهذه الاستراتيجية تتلخص في التمهيد بين يدي الملاحظ النقدية بعدد من نصوص اللسانيات أو علم اللغة المعاصر، بما هو المرجعية المركزية لبرامج النقد المعاصرة جميعًا:

أولًا: يقول لويس جان كالفى في كتابه حرب اللغات والسياسات اللغوية: ص٢٨٤ إن الغزو بالنحو يعقب غزوًا بالسلاح.

ثانيًا: ويقول كذلك ص ٢٢٧ كل تعديل في الدلالة سوف يعدل الإحساس بالعالم.

ثالثًا: ويقول كذلك ص ٢٨٦ هناك لسانيون في خدمة الاستعمار من أمثال

كينيث بايك ودافيد كريستال، ومن ثم أقول إن هناك شعراء في خدمة الدمار.

رابعًا: ويقول باسكال بيك في كتابه أجمل قصة عن اللغة: ص٩ إن الإشارة اللغوية هي بامتياز ثمرة التعرف إلى الهوية.

خامسًا: ويقول كلود حجاج في كتابه إنسان الكلام: مساهمة لسانية في العلوم الإنسانية ص ٢٦٥ إن ضبط اللسان وإصلاح معجمه نشاطان سياسيان.

سادسًا: ويقول كذلك ص ٢٩٢ إننا نستطيع في الألسنة قراءة تاريخ الحرية والاستعباد.

ومرة أخرى أرجو أن تعتمد هذه الفقرات المنقولة هنا عن بعض مراجع اللسانيات المعاصرة، ولكنني أذكر بأنها استراتيجية، أقصد من ورائها أن يعتمدها القارئ مرجعية عندما يستشعر شيئًا من الإفراط في قراءة أدلة شعرية الدمار التي سألتقطتها من ديوان: قربان لإله الحرب!

إن أول ما يظهر من فحص الديوان هو تشويه كامل لرموز الفكرة الإسلامية المادية، وقد سبق هنا تقرير أن الإشارة اللغوية هي ثمرة الهوية بامتياز، وهو ما يقود إلى الإقرار بأن ازدراء العلاقة اللغوية (الهلال) وحياطته بسياق مهين، وذليل، وغير متعاطف يعني في القراءة والتحليل ازدراء الهوية التي تمثلها وتعلن عنها، لقد ظل الهلال على امتداد الثقافة العربية المرتبطة بالإسلام مسكونًا بالجليل، والعلوي، والخصب، والنور، لكنه تحول عند حسن طلب إلى شيء آخر مهين، ومزدر، ومؤخر الرتبة، ونصبه هدفًا يرمي عن طريقه الأفكار التي طالما مثلها، وكان رمزًا عليها.

يقول الشاعر: ص ٣٨

- ارسم هلالًا من صناديق النفايات
- اصطنعه من القمامة..
- من فتات مخلفات عساكر الثكنات والمستوطنات.

ومن المهم جدًّا تأمل المفردات المحيطة المكونة لصورة الهلال، ودورانها حول القذارة بشكل مباشر.

ويقول الشاعر: ص٣٩

- ارسم هلالًا في الهواء
- لكي يطير إلى مشايخ مركز الإفتاء أو لموظفيه
- لينظروا العيدين فيه..
- ويجعلوه تميمة جنسية لمن استطاع
- ويعلنوا إشباع من جاع!
- ارسم هلالًا.. واسمه:
- بضعًا من الأبضاع أو فرجًا حلالا!
- ارسم هلالًا واحدًا إن شئت
- أو مثنى.. ثلاث إلى رباع!

إنني مضطر هنا أن أقرر عن بوالو في فن الشعر ص ١٧ فقرة ٧٥ «تجنبوا الوضاعة أيًّا كان موضوعكم»

وعند هذه النقطة تعيينًا تتبدى استراتيجية توظيف الشعرية سلاح دمار شامل، تتحول به جماليات الكتابة الشعرية المعتمدة على تقنيات الإنشاء

الطلبي ولاسيما تقنية الأمر، ثم تقنيات البيان ولاسيما الاستعارة، ثم تقنيات التكافل النصي، أو التناص عندما يعتمد نثر قوله تعالى: ﴿فأنكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع﴾، أقول تتحول به الجماليات إلى سلاح مادي يسعى نحو:

أ- كمال التشويه لرموز التاريخ الوطني في تجلياتها الإسلامية، وهو كمال التشويه الذي تدرج من تشويه المؤسسة (مركز الإفتاء) ثم تشويه علمائها (المشايخ) ثم إهانة الرموز المركزية في الثقافة الوطنية عندما يصور الهلال (في صورة بضع، والبضع هو فرج المرأة) ثم إلى اقتباس النص الحكيم وحياطته بما قد رأيت من ازدراء مهانة.

إن القارئ يستطيع أن يلمح في هذه المقاطع الشعرية تاريخًا كاملًا من الازدراء والاستهانة والتحقير، تستهدف التدمير، والانتقاص من محدد مركزي مؤسس للشخصية المصرية.

ب-اعتساف المعنى

وقد أدرك علماء اللغة المعاصرون الغربيون منهم قبل غيرهم أن اختيار مفردة ما من قوائم مفردات، ولو كان الأمر في الشعر ليست لعبة برئية بحال لعشاق صناع التراكيب والجمل، وساعة يتحول الهلال إلى ما رأيت فإن ثمة حربًا معلنة باسم الشعر ينبغي التنبه إليها، وأذكّر القارئ الكريم أن الإسلام في يوم ما حرم استعمال يثرب علمًا على المدينة المنورة؛ لأنها تحولت شعارًا للنفاق، واللمز للمجتمع الإسلامي!

ج- تهديد المواطنة

إن اللسانيات الاجتماعية المعاصرة تقرر أن اللغة هي إحدى سبل صناعة المواطنة، وساعة يعمد نفر من شعراء مذهب شعرية الدمار إلى العبث

بالإشارات اللغوية المميزة لهوية بعينها، وإحاطتها بعلامات ازدراء وإهانة واضحة- فإن ثمة لعبًا بالنار سيدمر في طريقه وطنًا بأكمله.

ولاسيما حينما يظهر في السياق نفسه توظيف رمز آخر منحدر من المسيحية بطريقة مغايرة، يتحفها التعاطف.

يقول الشاعر: ص:٤٤

• ارسم صليبًا أيها العربي..

• يرتد الدخان على المحيا منك:

طيبا!

ويقول: ص ٤٥

• ارسم صليبًا

• قاتل عدوك بانهزام بني أبيك

• وخذ حذارك من ذويك

• فإن في فيك التميمة

والزبرجدة اليتيمة

• إن في يدهم المصير المرتجى

والفجر والصبح العصيبا!

والصليب في هذه المقاطع غير محاط بما يخدش جلاله عند من يعتقدون بجلاله، بل هو محاط بما يرقى برتبته الرمزية، وهو ما بدا مناقضًا للأجواء التي أحاطت برمزية الهلال.

أضف إلى ذلك أن عدد الأسطر التي أحاطت بصورة الهلال امتدت وتكثفت لتخلق تكثيفًا لملامح الازدراء في حين قلت الأسطر الشعرية التي

تكفلت بتصوير الصليب، في نوع تكثيف بالاكتناز، الصمت في باب الإجلال باعث على زيادة الجلال!

وتستمر هذه الملامح نفسها، ازدراء في جانب الهلال، وعطفًا في جانب الصليب في مقاطع (صدى الملحمة وتمائمها)، حيث يظهر الهلال ذابلًا مجروحًا في قول الشاعر: ص٦٩

- ارسم هلالًا ذابلًا
- يحكي ترنح ظلك المجروح

حين هفا ومالا

- ارسم هلالا

وبعد ذلك مباشرة، في التميمة التالية، يظهر

الصليب في صورة يسكنها بعض الجلال، يقول ص ٧١

- ارسم صليبا
- ارسم صليبًا ثم ذر عليه
- من مسك التراب الحر

...

- ارسم صليبًا عاليًا فوق التلال

أو الجبال

وعند مقارنة المقطعين تتبدى استراتيجية من استراتيجيات شعرية الدمار التي تتهدد المواطنة في الصميم واللغة سلاح قد يفتك بالمواطنة كما هي الحال هنا.

إن الغالبية يبدو هلالهم ذابلًا مجروحًا مائلًا، وغيرهم يبدو صليبهم ممسكًا مطيبًا عاليًا فوق التلال أو الجبال.

هذا نوع تدمير يخترق هوية شعب بأكمله، ويهين المكونات المؤسسية لوجوده الحي المعاين، ويصل الأمر إلى أبعد حدوده عندما يتجلى الصليب في أبهى صوره، يقول الشاعر ص ٧٩:

ارسم صليبا/ ارسم صليبا مشمسا/ أو مقمرا.

بما يعني دوام تألقه على امتداد الزمان، وهو الامتداد الذي يصنعه استعمال الشمس (نهارًا) والقمر (ليلًا) فيستحيل منيرًا أبدًا، عن طريق استثمار تقنية طباق الاستغراق.

ويظهر الصليب مرة أخرى منافحًا حاميًا مدافعًا في تاريخه القديم على الأقل، يقول الشاعر: ص ٧٩

• ارسم وحاول أن تنافح عنه..

• جرب أن تذب عن الذي في الأصل

كان يذب عنك..

...

• وقل استجب لي يا صليب

وفي الوقت نفسه، يبدو الهلال حتى ساعة يرواغ الشاعر فيظهره في جو متعاطف محاطًا بقدر من التوتر، يقول الشاعر:

• ارسمه جسيماً وسط هالته

وسيماً

لا سقيما

• كلما هبت عليه الريح زالا

إن الشعرية التي تتكشف معجماً وتصويرًا وفكرة في هذا الديوان تفجر طاقات بالرموز والعلامات بعقول أجيال كاملة.

صحيح أن وجهًا من الألم على مآلات العرب ربما يطل من خلف صفحات القصيدة هنا، لكن القسوة المفرطة في التعامل مع الإشارات والعلامات توشك أن تغتال الجسد المريض، ساعة تعلن أنها تريد أن تشفيه، أو تبعث بالعافية في أوصاله.

(٣) الأيديولوجيا ساعة تركب فتنتحر الجماليات

وقراءة الديوان تكشف عن تقدم الأيديولوجيا وسبقها للفني بمسافات واسعة، ولاسيما في آخر قصائد الديوان (صدى رجع الصدى)

لقد حاول الشاعر أن يتكئ على خصائص صوت السين، حيث التزم في مواطن بعينها من جسم القصيدة، مستثمرًا طاقاته الصفيرية التحذيرية بما فيها من دلالة الصراخ و الصفير.

وهذه القصيدة ليست جديدة فيما تفتح أبوابه على المتلقي، فمسألة الحيرة الإنسانية التي تقف أمام الفعل الإلهي على الأرض في تجلياته التي تبدو متناقضة لبعض العقول مسألة قديمة.

وهي مسألة مطروقة في تاريخ الشعر المعاصر ولاسيما عند التيارات الفكرية اليسارية والليبرالية والحداثية، وما زال القارئ المعاصر يتذكر بعضًا من سؤلات مأساة الحلاج من رفاق الحلاج التي صاغها شعرًا صلاح عبد الصبور- رحمه الله- في مأساة الحلاج.

لقد كانت الكلمات التي طفرت على لسان الشبلي هناك محكومة بسياقها الدرامي من شخصية تحيط بها أزمة نفسية أو لحظة وجد غلب فيه القلب على اللسان، ثم كانت العبارات المتوالية هناك مشفوعة بإجابة باعثة على الإيمان:

كان الشبلي يقول:

- لكني ألقي في وجهك/ بسؤال مثل سؤالك؟
- قل: من صنع الموت؟
- قل: من صنع العلة والداء؟
- قل: من وسم المجذومين؟
- والمصروعين
- قل: من سمل العميان؟

ثم جاء مرة أخرى ليقرر أن باعثه على ذلك هو أنه يريد أن يملأ نفس الحلاج السائل بالنور واليقين، فقال:

- يا حلاج
- الشر قديم في الكون

...

- كي يعرف ربي من ينجو ممن يتردى

أما هنا، فقد توجه الخطاب فأسند بشكل مباشر فعل الشر بالله يجعل الفكرة الذهنية طاغية تعالن بوجودها فتحيل القصيدة في ظل قلق في تصميم اللغة، توترها مقالة نثرية اعتنت بقدر من الموسيقية: يقول الشاعر:

يارب:

كم كلفتهم ما لا يطاق!

ويقول: كيف إذاً صمت/ طوال هذا الوقت.

ويقول: متى ستجيب يارب؟

لقد قصم السكوت الظهر!

إن أمثال هذه الأسطر في تصميمها اللغوي تبعث على ظهور مخاطر حقيقية مدمرة، لقد كان يصح على سبيل التخفيف من ملامح ما تخفيه من شكوك متزايدة أن تتذرع بما يسمى السؤالات المفتوحة على ما جاء في حوار الشبلي عند صلاح عبد الصبور.

إن تعانق ازدراء معجم الهلال وما أحط به من مكونات، وصور من جانب، وتعالى معجم الصليب وما أحاط به من مجد العذراء ومدحها من جانب ثان، وإسناد كلفة ما لا يطاق إلى الرب مباشرة من جانب أخير- أمور من شأنها أن تفتح بابًا مرعبًا لما تمارسه بعض أصوات الحركة الشعرية المعاصرة من تدمير للعقل والوجدان مما يستدعي معه الحاجة الملحة إلى فحص استراتيجيات شعرية الدمار عبر آليات العبث بالمعجم، وتهديد المواطنة، وتشويه المحددات المركزية لبناء الهوية، وطعن المعنى، وتجاوزه، وتعديل الإحساس به، توصلا إلى تعديل الإحساس بالعالم.

إن تدمير الهوية بتدمير محدداتها اللسانية سيقود إلى نسف أمة بكاملها تمتد فتغطي بامتدادها العراق وسوريا ولبنان والقدس ومصر، بلادًا كثيرة مترامية الأطراف.

وربما صح في النهاية أن أقرر بوحي من بوالو في كتابه: فن الشعر: إن القصيدة وليد ينشد الحياة والفرح، ومن أجل ذلك فهي تبغض أن يتطاول مهرج ثقيل، فيضع الجليل في قالب السقيم!

وقد ترك مفهوم الدمار الشامل أثره على الديوان نفسه، فسقط في حومة مجافاة الجمال والفن تحت عجلات تقديس أيديولوجيا غازية.

الفصل السادس:

قراءة في (طين الأبدية) للشاعر أحمد محمد رمضان

مقدمة :

تسعى هذه الورقة إلى فحص ما تجلى من المبادئ التي تمثل استراتيجية للتمرد على الحداثة من داخلها؛ حيث بات الإيمان بسطوة بعض المرجعيات وقدرتها على المقاومة والبقاء في وجه الدعوة إلى اغتيالها والقفز عليها.

وتعالج هذه الورقة في سعيها لتحقيق ذلك المطالب التالية:

١/ مدخل «الطين» مقالة في خطاب العراقة الرمزية في الثقافة العربية.

٢/ مبادئ استراتيجية التمرد على الحداثة.

١،٢/ التمرد على الحداثة من بوابة الموضوع.

٢،٢/ استثمار على الحداثة من بوابة الشكل.

١،٢،٢/ استثمار البنيات المعجمية معرفيًّا.

٢،٢،٢/ استثمار البنيات الأسلوبية معرفيًّا.

٣،٢،٢/ استثمار البنيات الموسيقية التراثية.

وقد أنتجت هذه القراءة نوعًا من الظن بقدرة المرجعيات المنتمية على مقاومة الحداثة الغربية، أو على تخليق تيار تحديثي بمزاج عربي معاصر.

١/ مدخل: «الطين» مقالة في خطاب العراقة الرمزية في الثقافة العربية.

لم تكن قصيدة «الطين» لإيليا أبي ماضي التي يقول فيها:

نسي الطين ساعةً أنه طين

حقير فصال تيهًا وعربد

آخر صوت استثمر رمزية «الطين» في الثقافة العربية، ولن يكون! فقد خلفه محمد المنسي قنديل بمجموعته القصصية: «آدم من طين»

لقد اعتصر هذان النموذجان تاريخًا طويلًا وعريقًا لمدونة تجلي فيها «الطين» رمزًا مكتنزًا مثقلًا بحمولات دلالية بالغة الثراء، ومجازًا متفجرًا بامتياز، ولعل مراجعة نصوص الوحي في ركنيه الأعليين: القرآن والسنة تكشف عن ذلك الميراث المخبوءة في جسم هذا الدال العجيب.

لقد تجلى هذا الدال؛ «الطين» في الكتاب العزيز في الحمولات الدلالية التالية:

أصل الإنسان يقول تعالى ﴿وهو الذي خلق الإنسان من طين﴾ [سورة الأنعام/ ٢]

مادة الإبداع والفنون، يقول تعالى ﴿وإذ تخلق من الطين كهيئة الطير بإذني﴾.

ج. مادة الحسد والضغينة ضد الإنسان، يقول تعالى ﴿ أأسجد لمن خلقت طينا﴾.

د. مادة العمران والحضارة والعلو في الأرض؛ يقول تعالى ﴿فأوقد لي يا هامان على الطين﴾.

هـ - مادة الألم والعذاب الإنساني، يقول تعالى ﴿لنرسل عليهم حجارة من طين﴾، ثم تجلى هذا الدال «الطين» كذلك في السنة المشرفة رمزًا للعراقة والأصالة من بوابة التاريخ الموغل في القدم، كما جاء في الحديث [البيهقي في دلائل النبوة ١/ ٣٨]: يقول رسول الله- صلى الله عليه وسلم-: «إني عبد الله، لخاتم النبيين، وإن آدم عليه السلام لمنجدل في طينته».

من مجموع نصوص هذه المدونة وغيرها تشكلت على امتداد تاريخ الثقافة العربية خزينة دلالات «الطين» حتى إذا كان الأدب الحديث اقترب المبدعون واقتحموا هذه الخزينة، واستثمروا مخبوءها وقد منحتهم بموجب الاكتناز الدلالي المركوز في بنية هذا «الدال» القدرة على استثماره كلاسيكيًّا وحداثيًّا معًا.

٢/ مبادئ استراتيجية التمرد على الحداثة من الداخل

يكشف فحص النص الشعري: (طين الأبدية) عن مجموعة من المبادئ التي يمكن تصنيفها أسسا تشكل استراتيجية واضحة المعالم للتمرد على الحداثة المعاصرة من الداخل. وهو ما يمكن ملاحظته على محورين، هما:

٢/ ١ التمرد على الحداثة من بوابة الموضوع / القيمة

شكل تحليل هذا النص الشعري (طين الأبدية) من المنظور الموضوعي منطلقًا أساسيًّا بدت فيه مجموعة من القضايا مستقرة وعصية على التفجير أو الإزاحة أو التجاوز.

من العجيب أنها جميعًا مرتبطة ارتباطًا عضويًّا بالمرجعية العليا في الأمة في أعلى تجلياتها الإيمانية والاعتقادية.

وفيما يلي دعم ذلك:

يمثل الإهداء عتبة نصية بالغة الأهمية والثراء والقدرة على الكشف عن هوية النص؛ إذ ينظر إليه أحيانًا على أنه «علامة» تقول الكثير، وفي هذا السياق يقول أحمد محمد رمضان (ص/ ٥/ ٤-٥):

يا أمي،

أنا.. الطفل.. الذاهب.. إلى الله.

لقد نطق هذان السطران الشعريان بالكثير الذي يلخص الموقف الإيماني في مواجهة الأزمة العاصفة المقتلعة.

ويتجلى التاريخ في دال الطين من جانب آخر في هذا النص الشعري دليلًا على التمرد على الحداثة، فقد استثمر أحمد محمد رمضان هذا الرمز في سياقاته في النص جميعًا موصول النسب بتجلياته في الثقافة العربية.

يقول الشاعر:

ص/ ١٠/ ١-٢= في الماضي تناولت أقدامنا ***الطين***

والیوم ابتلع رغباتنا.

ص/ ٣٨/ ١١-١٢= عندما استباحت النفخة ***طيني***

سجدت لنا الملائكة.

ص/ ٥١/ ٩-١٠= طرزتُ سلالة ***طيني***

بنفحاتك.

ص٦٣/ ١-٣ = على العشب..

تمايلت نبوءة سمرتك

نداوة طلها الطين.

ص/ ٧٧/ ٤-٥ = فنسي..

أن يكتب ليل ***الطين***.

في هذه المقاطع الخمسة تجلى الطين رمزًا للأصالة والبدايات القديمة العتيقة، وتكاثف الرمز عند ارتباطه بالنفخة العلوية عندما قررت المشيئة النفخ في الطين لتبدأ رحلة الوجود الإنساني، ثم انحدر الرمز في مسيرته في اتجاهين يبدوان وجهتين كعملة واحدة: وجهًا هو الجمال النديّ، ووجهًا هو الشهوات والرغبات الجامحة القاتلة.

ومن ثم فإن خطاب الموضوع/ القيمة يكشف من خلال هذين البعدين في الإهداء بما هو عتبة نصية، وفي تتبع الكلمة المفتاح (الطين) في النص كله؛ عن استقرار لمنجز المرجعية الثقافية العربية نحو (الله) بما هو مآل كل الأشياء، ولحمولات الطين الدلالية المركزية والهامشية معًا.

٢/ ٢ التمرد على الحداثة من بوابة الفني/ (الشكل).

يمثل الدخول لعالم النص الشعري الحديث من بوابة اللغة؛ ركنًا أصيلًا في المعالجات والمقاربات النقدية المعاصرة جميعًا بما أن الشعرية من منظور اللسانيات هي: دراسة الأدب بما هو إبداع لغوي.

ومن ثم، فإن فحص مرتكزات بناء النص الشعري تصلح مدخلًا لقياس عناصر التمرد على الحداثة من داخلها من خلال تحليل المعجم الشعري، والتراكيب، والموسيقا، والصورة الشعرية.

(٢/ ٢،١) استثمار البنيات المعجمية معرفيًّا

إن فحص النص الشعري (طين الأبدية) من وجهة نظر المعجم يكشف عن اعتماد بنيات معجمية تتأتَّى على الغياب، وتستعصي على التجاوز.

وهذه البنيات التي توزعت وانسربت في أوصال النص جميعًا يمكن أن نقرر أنها تنتمي إلى حقل الألفاظ الدينية بالمعنى الضيق المغلق الذي تدور سماته الدلالية المركزية حول أعلى الحقول الفرعية المنضوية تحت المصطلح العلوي (الدين) بامتياز.

وفيما يلي استخراج لهذه البنيات أولًا:

(١) = ص١١/ ٤/ كنت أغني لأفرح وأكتب

قصيدة ***الجان*** على أبواب ***الجنان***.

(٢) = ص١٤ / ٢/ تكسرت تحت قدمي الأنهار ***وجنة والخلد.***

(٣) = ص٣٠/ ٤/ على جنح الليل طرت..

وكما ابتسامة الطفل على النهر غفوت،

تحفك ***التراتيل..***

(وكذلك = ص٧٠/ -٤)

=٢٠/ ٦/ أيتها النغمة وأنت تنخلين ***شعائر*** سهدنا

(وكذلك =٦٩/ -١)/ تزينوا ***بنسك***

وقتلوا ***بشعائر.***

(٥)= ص٣٢/ ٢/ وعلى ***بركة*** الوقت.

تعرت الحياة.

(٦)=ص٣٣/ ٤/ وتحملها الغصون

إلى ***سدرة الرب.***

(٧)= ص٣٥/ -٢/ وسافرت

...

إلى باب **القيامة.**

(٨) = ص٤١/ -١/ وقد ترقرق ***بتهجداته***

(٩) = ص٤٩/ -١/ تظللنا غيمة ذهبية

ونحن نهزم ***القدر***

(١٠) = ص٥٣/ ٧/ على ***أبديتك وفنائنا***

تجد لنا.

في هذا المقاطع العشر وغيرها تتعانق في لحمة هذا النص الشعري مجموعة من البنيات المعجمية ذات الانتماء المغلق إلى المجال الديني في أعلى أقسامه؛ حيث تتوزع هذه البنيات على:

أولًا: حقل الاعتقاد والإيمان، ساعة تشغل كلمات مفاصل النص، وتقرر التمرد على الحداثة من داخل النص نفسه، من مثل كلمات:

القيامة/ والأبدية/ والفناء/ والملائكة (ص ٣٨/ -١)/ والجحيم (ص٩٧ / ١)/ والقدر (٤٩/ -١) وسدرة الرب (ص ٣٧/ ٤).

وهذه الكلمات جميعًا تتحرك في مساحات السمعيات والغيبيات، وهو حقل يقع في القلب من حقل الإيمان والعقيدة؛ مما يعني أن الحداثة لم تستطع أن تتمرد على هذا الثابت في المرجعية، وظلت هوامش الأفكار تتراقص عند كل استعمال لمدونة هذا الحقل المعجمي مهما كان التثوير الدلالي المعاصر لها.

ثانيًا: حقل العبادات الطقوس، لقد استثمر هذا النص الشعري طائفة من الكلمات التي تنتمي إلى حقل العبادات والطقوس الناشئة في رحم الدين بما هو تنزل سماوي، في مثل:

- صلواتك (ص ٧٩/ ٢؛ ٨٦/ ٢) سجدت (ص ٣٨/ ١) تهجدان (ص ٤٠/ ١) شعائر (ص ٦٩/ -١) النسك (ص ٦٩/ -١) المأذن (ص ٢٨/ ١/ ٢).

وتحليل المكونات لكلمات هذا الحقل تكشف عن توافر نوع من التوجه نحو (الله المتعالي) بما هو آمر مكلف، وبما هو شارع فرض عبادات معينة، وحدَّ لها حدودًا تتجلى من خلف ستائر هذه الدوال.

إن تأمل هذه الطائفة من معجم هذا النص الشعري في توزعاتها على هذين الحقلين؛ كاشف عن نوع من سطوة المعجم (الديني) بمعناه الاصطلاحي

المرتبط بالسماء في بناء النصوص الشعرية المعاصرة في المجال العربي على تواتر التنادي بالانتماء إلى العصرية والحداثة.

وهو ما يعني أن للمعجم الشعري حدودًا أعلى من حدود استثماره لحمل أفكار الشاعر، ومراداته، ومشاعره. إن للمعجم الشعري وظيفة أخرى ظاهرة تستعلن تحت راية الحفاظ على المخزون الحضاري والمعرفي المتجدد والمترابط تاريخيًّا. لقد بدا المعجم الشعري في النص المعاصر نصلًا يقاوم تقدم الأفكار الحداثية، أو يعرقل مسيرتها على أقل تقدير.

(٢/ ٢،٢) استثمار البنيات الأسلوبية/ التركيبية

في صناعة التمرد على الحداثة من الداخل

(١)

من جانب آخر، فقد استثمر هذا النص الشعري (طين الأبدية) البنيات المعجمية المعرفية المنتمية لحقول الدين في بناء التراكيب الحاملة لدلالاته، وأفكاره، بحيث تبدت هذه البنيات المعجمية المعرفية العناصر الأساسية المكونة لتراكيب النص وأساليبه.

لقد نهض نوعا التراكيب الشائعان في العربية- وهما النمط الإسنادي الاسمي، والنمط الإسنادي الفعلي بأزمة الديوان الفكرية والشعورية.

وفيما يلي بيان للمدونة التركيبية والأسلوبية التي تدعم ما نقرره:

(أ) النمط التركيبي الاسمي:

(١) = ص٢٨/ ١-٢/ وحدها المآذن

تعرف حكاية الله.

(٢) = ص٦٦/ أمي..

... ... الله.

(٣) = ص٥٤ / ١ / لست ككل شيء.

(٤) = ص٥٠ / ١٢ / إنك تتغشى بوجه مغفرة.

(٥) = ص٨٢ / ٣-٤ / في ظل من الغمام/ تابوت تحمله الملائكة.

(ب) النمط التركيبي الفعلي:

(١) = ص٥٦ / ٥ / فار تنور حزنك.

(٢) = ص٧١ / ٨ / فلما رأوه بازغًا.

قالوا كذبنا

(٣) = ص٣٨ / -١ / سجدت لنا الملائكة.

(٤) ص =٥٠ / ١ / يالله!

في هذه المقاطع المنضوية تحت نمطي الإسناد في العربية تتعانق المفردات المعرفية المنتمية لتشكّل كل تركيب على حدة.

إن تحليل النواتج الدلالية من كل تركيب يبدو مذهلًا فيما يظهر للقارئ، لقد بدا الإسلام دينًا خاتمًا وعبقريًّا وبسيطًا ومهيمنًا من خلال التحليل النحوي لجملة: (وحدها المآذن/ تعرف حكاية الله) إن الجملة تستحيل إلى العناصر التالية:

مبتدأ (المآذن)+ جملة خبره (تعرف حكاية الله) متضمنة الضمير الذي يربطها بمبتدئها، ثم يرد الحال المعرفة (وحدها) الموؤل بنكرة ليقرر هيمنة هذا الدين المعلن في رمزية العلامة المعمارية (المآذن).

لقد نطقت هذه القطعة الشعرية عن طريق استثمار العنصر النحوي (الحال) والعنصر المعجمي (المآذن) بكل ما يمكن أن يقوله مفكر حاذق يصف طبيعة الإسلام وعالميته وختامه وهيمنته على غيره!

وجاءت الجملة (لست ككل شيء) تركيبًا إسناديًّا اسميًّا منسوخًا بفعل النفي العريق ليس متكاملًا مع الآية الكريمة ﴿ليس كمثله شيء﴾ [سورة الشورى ٤٢/ ١١]، وقد حققت للمخبر عنه بها استجماع الفرادة والتميز من طريق استغراق النفي للنظائر والأمثال توصلًا لنفي مقاربة شبه أي شبيه به.

وتتجلى الجملة (أمي.. .. الله) نموذجًا فذًّا للتفجير التركيبي الذي يقترب بالعلامة (أمي) في موقعها النحوي (الموضوع) أو المبتدأ من الحدود الكاشفة عن القدرة الإلهية (الله) المحمول أو الخبر. إن استثمار التشكيل الطباعي في المساحات المنقوطة الفراغ بين هذين اللفظين يكشف عن الطاقات المذهلة لتقنية الحذف النحوي، فتصير(الأم)/ أو المبتدأ هي القائد إلى معرفة الله، أو هي التجلي لقدرة الله، أو هي التجسد المادي لرحمة الله وعطائه وبره.

وعلى المستوى الإسنادي الفعلي نرى في جملة (فار تنور حزنك) يقينًا وتوكيدًا صنعه استثمار الماضي، ثم نرى تدفقًا مرعبًا، واستغراقًا لأمواج الحزن العاتية الجارفة بسبب من دلالة النوران التي تسكن بنية الفعل (فار) وهذا الانتشار والعلو والاستغراق صنعه استحضار صورة طوفان نوح عليه السلام؛ بسبب التكافل أو التناص مع العبارة القرآنية العزيزة ﴿وفار التنور﴾ [سورة المؤمنون ٢٣/ ٢٧ وسورة هود١١/ ٤٠].

إن فحص هذه الطائفة من البنيات التركيبية الأسلوبية في هذا النص الشعري، يكشف عن مجموعة من العلامات الدلالية التالية:

أولًا: تنامي العطاء الدلالي لهذه التراكيب الإسنادية جاء من استعمال البنيات المعجمية المعرفية المنتمية في جميع عناصر التراكيب الإسنادية الأساسية، أو الأركان.

ثانيًا: ظهور نوع ذكاء شعري تمثل في استصحاب التراكيب القرآنية في كثير من بنيات هذه التراكيب، وهو استصحاب عمق الناتج الدلالي المستهدف، على مستوى التكثيف والغزارة والتوكيد، والاستغراق للمراد من هذه التراكيب على مستوي النص الشعري.

إن تتبع التراكيب الإسنادية بالتحليل لعناصرها المركزية (العمد) وعناصرها التكميلية (الفضلات) يكشف عن نوع مراوغة ظاهرة التجلي في هذا النص الشعري يمكن التعبير عنها بمقاومة الحداثة وهزعتها باستحياء تقنيات فنية تتجمع من الاعتماد على البنيات المعجمية المعرفية المنتمية في محاور من مفاصل النص؛ ثم إعادة الاعتماد عليها في البنيات التركيبية/ الأسلوبية الدالة، لتنتج تراكيب مكتملة الانتماء للمرجعية المنتمية من طريق استثمار المعجم، وإن من طريق التكامل أو التناص مع آيات الذكر الحكيم، وهو تناص من نوع مائز يخدم درجات المعنى المتولد بالأساس من جهات الاستغراق والتكثيف والعمق والانتشار، واليقين وغيرها من المعاني المحيطة بالدلالات المركزية.

(٢/ ٢،٢) استثمار الصورة الشعرية

للتمرد على الحداثة من الداخل

(٢)

ويتعلق باستثمار البنيات التركيبية جانب آخر هو التراكيب المشكلة للصورة الشعرية.

صحيح ملاحظة الدكتور ماجدة صالح في مقالتها عن (طين الأبدية) [مؤسسة النور للثقافة والإصلاح، بتاريخ ٤/ ٧/ ٢٠١٥م] التي تقرر أمر الاكتناز الدلالي لهذا النص الشعري، الذي أنتجه التمرد على الشعرية الكلاسيكية، على حد تعبيرها.

ولكنه صحيح كذلك ظهور بقايا أو ركام تراثي للصورة الشعرية، نرى أنها أسهمت في هزيمة الحداثة من داخل النص.

من هذه النماذج ما يلي:

(١) = ص٧/ في قلب هذا العالم ولدت عشتار

كسائر الملائكة.

(٢) = ص١٤/ تكسرت تحت

قدمي الأنهار وجنة الخلد

(٣) = ص٢٨/ عندما استباحت النفخة طيني

سجدت لنا الملائكة.

(٤) = ص٥١/ طرزت سلالة طيني

بنفحاتك.

(٥)= ص١١٢/ إلى موسى سأهتدي

كما عصاة حزينة

تنظر صوت الله

وتمسح الوجه المنسي للندى.

في هذه النماذج من الصور الشعرية يظهر جليًّا الاعتماد على مكون تراثي ديني في تشكيل الصور الشعرية، لقد بدت: عصا موسى/ والأنهار/ وجنة الخلد/ والملائكة/ والنفخة العلوية؛ مصادر أساسية في تشكيل هذه الصور الشعرية، فمنحتها هويتها الدلالية، وهويتها العريقة العربية الموغلة في رحم الزمان.

لقد بدا النص الشعري مانحًا عشتار طهرًا قدسيًّا عندما جعل ميلادها كخلق سائر الملائكة، طاهرًا قدسيًّا علويًّا.

ومنح النص الشعري مرة أخرى طاقة الهداية التي يسعى نحو الشاعر قوة وسلطة وسطوة بسبب من ارتباطها بنموذج الهداية الذي توافر لعصا موسى، وهي تستجيب الاستجابة الفطرية المبهجة لصوت الله تعالى في مواجهة رمزية الاستعلاء الغاشم، والباطل المهزوم.

إن تشكيل قطاع من الصور الشعرية في هذا النص اعتمادًا على مصادر تراثية منتمية أسهم في تحقيق التمرد الناجح على الحداثة من داخلها، وخلق نمطًا جديدًا إن يكن غير كلاسيكي فهو متمرد بحكم مكوناته ومصادر على الحداثة التي تورط في نوع تقليد بغيض للعصري!

(٢/ ٢،٣) استثمار البنيات الموسيقية التراثية

في التمرد على الحداثة من الداخل

لقد بدا النص الشعري الحداثي في استثماره لركن الموسيقى حريصًا على التوتر، والقلق، وربما موسيقى الفوضى والنشاز تثبيتًا لعناصر التوتر الزمني الذي يحياه الإنسان الحداثي.

لقد بدا النص الشعري الحداثي طامحًا نحو موسيقى القفز ليتماهى الموضوع مع قالبه الإيقاعي.

ولكن تحليل هذا النص الشعري أظهر نوعًا من الموسيقى الجليلة الوقور، وهو ما تولد من الاعتماد على عدد من البنيات الموسيقية التراثية ليصنع التناص لمحة فريدة روحًا موسيقية تتناغم مع القضية الكلية المركوزة في بنية (طين الأبدية)، ومركزية الإنسان في الوجود الحي المعاين.

وفيما يلي نماذج تدعم ما أقرره:

النص الشعري:	**المصدر التراثي:**
(١)= ص٧/ تململت على توابيتنا آية الأرز ***لياليا وأيامًا***.	(١) =[سورة سبأ ٣٤/ ١٨] ﴿سيروا فيها ***ليالي وأيامًا***﴾.
(٢)= ص٤٠/ ***عميانًا*** خربوا نداوة خدك	(٢)=[سورة الفرقان ٢٥/ ٧٣] ﴿والذين إذا ذكروا بآيات ربهم لم يخروا عليها صمًّا ***وعميانًا***﴾.
(٣)= ص٥٤/ يا لوحة إطارها ***السموات والأرض***.	(٣) = [سورة آل عمران ٣/ ١٣٣] ﴿وسارعوا إلى مغفرة من ربكم وجنة عرضها ***السموات والأرض***﴾.
(٤) = ص٦٨/ وتغربله الذكرى ... زلفى لميلاد عيسى وقد تملكه ***الرطب جنيًّا***	(٤)= [سورة مريم ١٩/ ٢٥] ﴿وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك ***رطبًا جنيًّا***﴾.
(٥)= ص١١٠/ ***ما تظنيني فاعلا***.	(٥)= [حديث الطلقاء في فتح مكة: سيرة ابن هشام ٤/ ٤٥٤/ «***ما تظنون*** أني فاعل بكم»].

إن المقطوعات الخمس استثمرت وتكافل فيها النص الشعري (طين الأبدية) مع نصوص من الكتاب العزيز والسمة المشرفة، لأغراض كثيرة لكن السمة البارزة من خلف استثمارها والتكافل معها ظهرت في دعم موسيقى النص الشعري. لقد بدت هذه الآيات والأحاديث أنفاسًا موسيقية جليلة دعمت موسيقى النص، ودعمت حقائقه الفكرية، ودعمت قضاياه الدلالية ودعمت قضيته الكبرى المتمثلة في حياطة «مركزية الإنسان» بالرعاية والكرامة.

إن هذه البنيات التركيبية تبدو في مظانِّ استعمالها ومواضعه أشبهَ بمراكز القرار التنغيمي، ولعلنا نلحظ توظيفها جميعًا في موضع مستقر متكرر هو نهايات الأسطر الشعرية، وهو ما يدعم قصد النص الشعري إلى استثمارها لأغراض موسيقية إيقاعية.

لقد استثمرت هذه البِنَى التركيبية في نهايات الأسطر الشعرية متكئة على تقنيتي النبر والتنغيم؛ لتمنح النص موسيقاه المتنوعة في كل مقطع هدوءًا جليلًا، أو فخامة رزينة، أو حزنًا شفيفًا، أو تواترًا مفصحًا من أزمة الإنسان في المقاطع المختلفة.

(خاتمة)

لقد سعت هذه الورقة إلى فحص عناصر استراتيجية التمرد على الحداثة من داخلها. وهو ما ظهر من اعتمادها على ما يلي:

١. تحليل الرمزية العريقة لدال الطين في الثقافة العربية.

٢. تحليل القيمة/ الموضوع المستقرة لرمز الطين في النصوص المرجعية للثقافة العربية، وهو التحليل الذي كشف عن استصحاب الدلالات المركزية لهذه العلامة اللغوية في نص (طين الأبدية).

٣.تحليل قطاع من المعجم الشعري في ارتباطه معرفيًّا بالقيم الجوهرية في الحقل المركزي المشكل لبنية الثقافة العربية، وهو حقل ألفاظ الدين بمعناه الاصطلاحي، لندلل به على التمرد على الحداثة من داخلها.

٤. تحليل قطاع من بنيات التراكيب الإسنادية التي تشكلت عناصرها وأركانها من بنيات المعجم المعرفي؛ للتدليل على الطاقة الإيجابية التي تسكن النظام التركيبي للعربية في مواجهة الحداثة والتمرد عليها.

٥. تحليل طائفة من الصور الشعرية على مستويي التشكيل والمصادر؛ لدعم إمكان فكرة مقاومة الحداثة بآفاقها العدمية التفجيرية من بوابة التصوير بما هو عماد مركزي من أعمدة بناء القصيدة على مر العصور.

٦. استثمار طائفة من البنيات التركيبية التراثية (من طريق التكامل مع النصوص التراثية والتناص معها) لوظائف موسيقية إيقاعية.

إن «طين الأبدية» بما هو نص شعري معاصر يثبت مع التحليل النقدي المتكئ على التحليل اللغوي للإبداع أن طاقة اللسان العربي وقوانينه على مستوى المعجم والتراكيب والبنيات الموسيقية ما تزال جبارة، مترعة بكميات

هائلة قابلة للتوظيف والاستثمار، وتبقى الشعرية بما هي دراسة للأدب بما هو إبداع لغوي؛ هي الأداة الحاسمة في أي قراءة أو تحليل المنجز الشعر المعاصر بسبب من التأسس العماد اللساني:

مازال الطين متحيرًا، يبحث عن نقطة اللقاء مع العناصر الأصيلة التي منحته فرادتَه في هذا العالم، وكوّنت هويته، وملامح ماهيته.

وهو في رحلته المستمرة طامح أبدًا إلى من خلقه، وشكله، وأمده شلالات المعرفة والهداية.

ولعل التجلي الخاتم في رمز المئذنة يساعدنا على أن نقرر أن كل اقتراب من «حكاية الله» التي تعرفها وتصوغها وتلخصها المآذن هي وحدها الحكاية المبهجة والهادية معًا.

المراجع

١- طين الأبدية، (شعر) أحمد محمد رمضان، ٢٠١٠م.

٢- طين الأبدية (قراءة نقدية) للدكتور ماجدة صالح، موقع مؤسسة النور للثقافة والإصلاح، ٤/ ٧/ ٢٠١٥م.